BIANCO E NERO

ANNO I • N. 10 • 31 OTTOBRE 1937-XVI

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Sommario

DIREZIONE e AMMINISTRAZIONE: ROMA - Via Foligno, 40 tel. 75.732 - 75.300. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I quaderni non accettano pubblicità cinematografica e non sono inviati in omaggio nè in cambio. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie L. 75, Estero L. 110.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

ANNO I • N. 10 • 31 OTTOBRE 1937-XVI

Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator.

(Orazio - Ad Pisones, v. 180 e segg.)

QUADERNI MENSILI DEL CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

Problemi della cinematografia italiana

« Nell'Italia fascista il capitale è agli ordini dello Stato ».

(Il Duce ai Gerarchi il 28 ottobre XVI).

È forse l'ora di tracciare su questa Rivista un coraggioso e onesto panorama della cinematografia italiana.

Dopo tre anni di interessamento diretto dello Stato in questo settore industriale di particolare delicatezza e responsabilità che, avendo per oggetto l'arte, agisce nel mondo morale e politico, si può e si deve vedere a quale punto si è giunti, per stabilire il cammino che ancora resta da percorrere.

In questi tre anni lo Stato ha dato alla cinematografia strumenti modernissimi e a punto che le sono invidiati in tutto il mondo. La Cinecittà è una grande opera che può permettere una produzione intensa e tecnicamente perfetta. Con la creazione di questo stabilimento, i produttori italiani e sopratutto i registi non possono più lamentare insufficienze o deficienze di mezzi. L'intelligenza italiana ha tutto quanto può esserle necessario per affermarsi anche nel campo dell'arte cinematografica.

L'Istituto Luce è stato notevolmente potenziato ed avrà, tra poco, al Quadraro, i suoi stabilimenti attrezzatissimi e modernissimi.

La creazione del Centro Sperimentale non ha valore meno importante: con esso la Cinematografia italiana ha un organo permanente dotato di quanto occorre per selezionare e preparare i nuovi elementi e immettere in tutti i settori di questa industria artisti e tecnici all'altezza del compito che loro spetta.

Oltre a questa azione veramente rimarchevole e diremmo quasi tangibile, lo Stato ne ha compiuta una di ordine legislativo ed economico

non meno importante. Il complesso di disposizioni emanate a favore dell'industria cinematografica costituisce per i produttori una condizione veramente di privilegio rispetto a quella di altri Paesi. Il credito dello Stato e le generose modalità con cui è concesso, i buoni di doppiato di ingente ammontare, i premi, la proiezione obbligatoria dei film italiani, rappresentano una serie di vantaggi più che allettanti. Infine, non meno importante delle altre, l'azione morale che lo Stato ha svolto e svolge, appoggiando in ogni modo, con la sua autorità ed il suo peso, tutte le sane iniziative, sia attraverso la stampa che attraverso gli organi dipendenti, i quali molto spesso mettono a disposizione dei produttori la loro attrezzatura e i loro mezzi. Basterebbe pensare all'apporto dato dal Ministero della Guerra, con uomini e materiale, a molti dei film prodotti in quest'ultimo triennio.

Ma l'azione morale svolta dallo Stato non si è limitata a questo: essa ha posto la cinematografia su quel piano d'importanza che le spetta, ha fatto penetrare nella coscienza del Paese il problema cinematografico, mettendone all'ordine del giorno la soluzione. Soluzione integrale e definitiva in quanto il nostro cinema è stato lanciato nella competizione internazionale: il che, se gli apre un avvenire, gli impone anche degli obblighi e sopratutto quello di difendersi e aggredire perchè sul piano internazionale la battaglia è assai aspra.

Fino a qualche anno fa, il cinema italiano vivacchiava alla macchia e di esso nessuno si accorgeva. Oggi la necessità di una soluzione è posta: indietro non si può più tornare. Perchè — e a questo punto bisogna avere il coraggio di dirlo — fino ad oggi lo Stato ha preparato tutti gli elementi per arrivare a una soluzione, ma la soluzione non è ancora venuta. I produttori italiani, gli industriali italiani debbono sentire, così come i registi italiani, la responsabilità che ad essi incombe. Debbono comprendere che lo Stato fascista ha dato loro larghissimi e abbondantissimi mezzi per risolvere questo problema della cinematografia nazionale; ma debbono anche sapere che se essi si mostrano inferiori al compito che è loro assegnato o comunque indegni delle condizioni di favore che sono state loro fatte, lo Stato fascista troverà il modo, giacchè la forza non gli manca, di imporre la soluzione. Soluzione che ha due aspetti: uno artistico e politico, e uno industriale. Va da sè che il primo non è altro che l'indicazione del clima nel quale il secondo deve trovare il suo sviluppo. In sostanza, i due aspetti sono uno solo: una forte industria cinematografica in Italia non può svilupparsi che producendo delle opere che abbiano quel minimo di dignità artistica compatibile

con l'Italia di oggi e siano improntate allo spirito e agli ideali della Rivoluzione fascista. Il che vuol dire, in poche parole, che anche l'industria cinematografica italiana deve porsi sul piano dell'Impero.

Di fronte a questa vasta e generosa azione dello Stato fascista, quali sono i meriti che produttori e registi italiani possono invocare al loro attivo per dimostrare di aver imboccato la nuova strada che ad essi si offriva? Qui bisogna essere duramente sinceri: pochissimi, se non nessuno.

A voler fare un panorama della produzione italiana degli ultimi tre anni, ci si accorge che su 82 film prodotti ben 52 appartengono al genere delle commediole comico-sentimentali o delle farse semi-dialettali, per forma e contenuto indegne di essere realizzate in Italia. Con una storia ricca e gloriosa come la nostra, solo 2 sono i film storici prodotti quando oltre a tutto, è risaputo universalmente che la cinematografia italiana ha, in altri tempi, conquistato i mercati del mondo proprio per questo genere di film.

La tradizione e la civiltà musicale italiana hanno ispirato soltanto 2 film a carattere musicale. Dei film del nostro tempo, dei film a carattere politico e sociale meglio non parlare: il numero farebbe addirittura ridere se non portasse ad amare riflessioni. Ed è ancora da notare che i pochi film prodotti di un certo valore morale ed etico sono stati realizzati con speciali larghi contributi dello Stato, che ha assunto su di sè il maggiore onere finanziario. Eppure questi film non sono stati meno commerciali degli altri, anzi solo essi hanno potuto varcare con successo i nostri confini.

Per la prima volta in questo scritto è affiorata la parola *commerciale*, responsabile e giustificatrice insieme del livello e del tono della nostra produzione. Quando un produttore dice che un soggetto non è commerciale, vuol significare che, tradotto in film, esso non piacerà al pubblico: quando dice che è commerciale intende, naturalmente, l'opposto. Egli pone così un'ipoteca sui gusti del popolo italiano e se ne fa supremo giudice ed interprete. A dimostrare che i nostri produttori non hanno mai legittimamente rappresentato i gusti del pubblico può bastare questa domanda: come va che facendo sempre e solo dei film commerciali, l'industria italiana del cinematografo non ha preso mai il minimo sviluppo ed ha sempre vivacchiato tra deficit e disastri? Come va che la maggior parte dei film commerciali, se non vi fosse la legge della proiezione obbligatoria, sarebbero schiacciati dai prodotti di altri Paesi? Come si spiega che film nobili come *La vita del Dottor*

Pasteur, *L'impareggiabile Godfrey*, *La Kermesse eroica*, ecc., sono commerciali in Italia e tali non sarebbero se fatti da produttori italiani? A questo punto, il produttore risponde che il nostro mercato ha un massimo di reddito che, allo stato dei fatti, non è superabile e che un film il quale deve contare unicamente su questo mercato non può costare più di un milione. L'alibi non regge, per due semplici considerazioni: innanzi tutto, i film che hanno un reale valore artistico ed etico trovano collocazione sui mercati stranieri, come è stato ad abbondanza dimostrato — per citare un solo esempio — da *Squadrone bianco*. Secondariamente, anche con un milione si può fare un film nobile, intelligente, e perciò fascista. Per arrivare veramente al pubblico bastano i più semplici elementi, e non è affatto vero che occorrano macchine complicate e costose che, molto spesso, non corrispondono allo sforzo finanziario sostenuto. Ma qui si entra nel terreno artistico, e cioè nel campo più delicato della nostra cinematografia, sul quale molte sono le cose da dire.

Per concludere la parte che riguarda i nostri produttori, basta pensare che essi hanno il terrore del nuovo — che, tra l'altro, è elemento commerciale di prim'ordine — e non si imbarcano in un'impresa cinematografica se non con soggetti che ripetono malamente e in forma di luogo comune elementi già sfruttati e con attori che hanno dimostrato di avere un certo richiamo. È così che i film sono sempre gli stessi, vi si vedono sempre le stesse sciocchezze, vi appaiono sempre gli stessi visi che, a furia di ripetersi, finiscono per perdere anche quella suggestione positiva che potevano avere. I produttori mancano di coraggio, e per questo non possono far vivere la cinematografia italiana, se non cambiano psicologia. Essi minacciano di farla morire di *paura di morire*, che è la peggiore e la più rapida delle morti.

Il quadro dei registi non è molto più confortante di quello dei produttori. Essi non sono mai riusciti a forzare la mano, ma si sono sempre prestati, docili, all'indirizzo di costoro. Fatte, s'intende — e si ripete una volta per sempre — le rare eccezioni, bisogna riconoscere coraggiosamente che il livello dei nostri registi non è certo dei più brillanti. Siamo rimasti, sotto questo aspetto, ancora alle origini. Il cinema è nato come una sottospecie di artigianato, come qualcosa di inferiore che nulla aveva a che vedere con l'arte; non più che degli operai sono stati i suoi primi artefici. Questo in tutti i Paesi. Poi il cinema ha cominciato a fare dei progressi, non per la parte tecnica, (che pure si è sviluppata), ma perchè ad esso si sono interessati ele-

menti sempre più pronti e sensibili, uomini di coltura e, infine, artisti. Questo processo che si è verificato per altri Paesi non è avvenuto in Italia dove, dopo la lunga crisi cinematografica, si è ripreso a camminare non dal punto in cui si trovavano gli altri e nemmeno da quello dove era rimasta la vecchia cinematografia italiana, ma addirittura dalle origini. Per il cinema italiano, 20 anni di storia così ricchi di avvenimenti e che hanno mutato il gusto, la sensibilità, la psicologia delle folle, sono passati invano. Gli uomini che sono ritornati al cinema sono gli stessi uomini di mestiere di ieri, ma senza più nemmeno quel certo slancio giovanile che avevano una volta, quell'impeto e quell'impegno che dava loro il curioso nuovo mezzo di espressione. L'intelligenza italiana è rimasta assente e, più che assente, tagliata fuori. Basta pensare al fatto che la critica cinematografica in Italia è cosa nuova e che il suo livello non è poi dei più lusinghieri, mentre in altri Paesi critici insigni nelle lettere e nell'arte, scrittori e artisti di grande valore non disdegnano, da molti e molti anni, di occuparsi di cinematografo. L'intelligenza italiana, dicevamo, è rimasta tagliata fuori dal settore cinematografico. Occorre riportarcela a viva forza, visto che la comunicazione spontanea non è facile nè semplice, perchè tra quelli che sono dentro al cinematografo e quelli che ne sono al difuori non c'è un minimo di linguaggio comune col quale potersi intendere.

A testimonianza di quanto affermiamo, potremmo citare dei nomi a tutti noti e di indiscusso valore: da Bontempelli a Interlandi, da Gallian a Monelli, da Alvaro a Papini e allo stesso Pirandello, che non riuscì mai a fare un film come Egli intendeva. Ma lasciamo i nomi: tutti gli scrittori italiani, tutti gli artisti di valore che oggi sentono la bellezza e la forza del cinematografo, che comprendono quale importante mezzo di educazione e di diffusione esso potrebbe essere al servizio del Regime, riconoscono e deplorano lo stato d'animo di disagio in cui si trovano, perchè ognuno di essi ha tentato almeno una volta di realizzare un'opera veramente notevole con sforzi che sono sempre regolarmente andati a vuoto. Colpa dei produttori, ma anche colpa dei registi. A scorrere l'elenco dei soggettisti dei film prodotti in Italia vien fatto di domandarsi come mai i nostri registi abbiano messo in scena spunti che partono il più delle volte da individui assolutamente sforniti di temperamento, di sensibilità artistica, incapaci di comprendere cosa sia vera narrazione sul piano dell'arte. È così che molto spesso, per fare un film, si prendono le mosse dal vuoto assoluto o, tutt'al più, da un'inerte e meccanica cronaca di avvenimenti: il regista che in Italia

(e questo è un altro grave e grosso difetto), pretende tutto fare e strafare, pensa di dar vita al brutale soggetto mettendovi la sua personalità. Purtroppo, perchè ciò fosse possibile, occorrerebbero dei registi assolutamente di eccezione e che sono, in tutto il mondo, più rari delle mosche bianche.

Ha scritto una volta Pabst: io non posso realizzare un soggetto che non dice niente perchè per non dire nulla bisogna possedere una maestria miracolosa. Questo nei momenti più fortunati è stato forse il caso di Lubitsch. La dimostrazione della scarsa capacità artistica dei nostri registi può essere data con due ordini di considerazioni:

1° Essi sono incapaci a dotare la cinematografia italiana di nuovi attori, perchè non hanno nè la forza nè il coraggio di affrontare le difficoltà che derivano dall'impiego di elementi nuovi. Essi prendono il noto attore, coi suoi noti gesti, le sue note smorfie e lo travasano così com'è dentro il loro film.

2° Il regista italiano, leggendo un soggetto, ha una sola preoccupazione: la trama, intesa nel senso più banale che si possa considerare, e cioè lo svolgimento dei fatti, l'intruglio. Egli non bada allo spunto, alla originalità, all'idea motrice che è racchiusa nel soggetto e che è quella, poi, che può essere sviluppata e può dare sostanza e sapore al film, ma soltanto ai fatti. Il regista italiano vuole che nel soggetto accadano molte, moltissime cose, e la sua frase è questa: altrimenti, come si fa ad impressionare 2500 metri di pellicola? E con tutto ciò, accade che nei film italiani, dove tutte queste cose succedono e i personaggi sono in continuo movimento come i chicchi del caffè nel macinino, l'azione è sempre lenta, stagnante, noiosa. Perchè il segreto della narrazione non è nella complicazione degli avvenimenti: anche il soggetto più complicato può essere narrato in 100 metri di pellicola, se il regista è privo di sensibilità, cioè se non sa narrare in profondità. Rendere l'atmosfera del soggetto in tutta la sua pienezza, creare i personaggi, facendo circolare l'aria intorno a loro, facendo sì che essi siano veramente veri e vivi, narrare i loro movimenti psicologici, il passaggio dei loro stati d'animo, ecco che cosa deve poter fare il regista perchè il film sia pieno d'interesse dal principio alla fine. E per ottenere questo, al soggetto non sono necessari casi complicati, convenzionali e superficiali, bensì uno spunto profondo e sentito, e cioè quella prima ispirazione artistica, quella intuizione che, per essere viva e vitale, è la sola capace di sviluppo. Per fare un esempio: *Squadrone Bianco* ha raggiunto il livello che ha rag-

giunto perchè il regista ha saputo interpretare la poesia del deserto, l'anima del soldato coloniale al contatto con questa forza primitiva della natura, con l'insidia degli indigeni. Se un appunto al film si può fare, se una parte di esso è banale, noiosa e convenzionale è proprio la trametta che si è voluta inserire sulla passioncella amorosa non sentita dalla solita ragazzetta. Con un po' più di coraggio e di intelligenza, *Squadrone bianco* poteva essere opera completamente nobile.

Quanti esempi si potrebbero fare!

Nella *Grande illusione* Stroheim incarna la figura di un aviatore tedesco, nobile tradizionalista figura di soldato. Nel film questo personaggio interessa, non per la parte di vicenda che svolge, che è quasi nulla, bensì perchè il regista ha saputo, nel suo racconto, farne un uomo sul serio. Sono proprio gli elementi che non hanno uno stretto rapporto con la vicenda che interessano il pubblico e creano questo personaggio. Il modo con cui Stroheim si infila i guanti bianchi, il modo con cui si stura le orecchie dopo essere sceso dall'aeroplano, il senso con cui coltiva, nella fortezza dove sono rinchiusi i prigionieri francesi, l'unica pianticella che vi fiorisce. Elementi, questi, essenziali, che sono venuti fuori dalla narrazione, perchè il soggetto conteneva già in potenza la definizione di un tipo e di un carattere, profondo, umano.

Pensando a queste verità lapalissiane, vien da ridere quando si vedono i nostri registi affaticarsi nella ricerca di strani casi per i loro personaggi, che, poveretti, vincendo terni al lotto, ammazzando persone, sposando, divorziando, fondando società commerciali, restano sempre dei miseri fantocci privi di azione, perchè l'azione del personaggio viene dall'interno, e cioè dall'umanità che il regista ci ha messo dentro. Se i nostri registi leggessero un po' di più, conoscessero gli scrittori italiani, finirebbero di piagnucolare sulla mancanza di soggetti e andrebbero a cercare il soggetto là dove si trova. Invece essi — lo si può veramente dire con un'espressione toscana — attendono che le quercie facciano limoni.

La conseguenza, naturalmente, è che i film che essi realizzano, mancando di ogni estro artistico, mancano assolutamente di sensibilità politica. Ed, infatti, il problema politico, per i nostri registi, si riduce tutto ad evitare che nei loro soggetti vi siano casi di divorzi oppure casi di suicidi. Se non c'è arte, che è moralità, non ci può essere neppure contenuto politico, almeno nell'alto significato che il Fascismo ha dato alla parola « politica ».

Ci sarebbe una conclusione da tirare, e la conclusione è questa: che lo Stato, con la vasta azione che ha compiuta, in favore della cinematografia italiana, ha dimostrato una grande fiducia negli elementi che attualmente la formano. Essi, però, non debbono abusare di questa fiducia, perchè lo Stato fascista non è tale da lasciare in asso e senza soluzione i problemi che affronta. E se le forze degli individui non saranno sufficienti, esso saprà come intervenire per portare la cinematografia italiana all'altezza dei tempi e dei suoi compiti.

Le parole del Duce messe all'inizio di questo articolo: *Nell'Italia fascista il capitale è agli ordini dello Stato* debbono far meditare. Anche il capitale impiegato nell'industria cinematografica.

BIANCO E NERO

Scenografia: elemento formativo del gusto

Ammesso, come ormai universalmente si ammette, che il cinematografo sia il mezzo d'espressione più aderente al nostro tempo, più totalitariamente capace di estrinsecare, attraverso le infinite sue possibilità, in una sintesi formale, insieme, ed intellettiva, plastica e concettuale, tutti gli aspetti del periodo in cui viviamo, ne viene come logica conseguenza che, possedendo questo strumento di potenzialità meravigliosa, si debba esigere esso rappresenti ed estrinsechi il fiore del pensiero, dell'arte, della cultura della nostra epoca. In tal senso, tutta la produzione cinematografica (quindi non soltanto quella che specificamente risale alla categoria detta del « Cinema educativo », ed ha intenzioni nettamente dimostrative e didattiche) dovrebbe avere caratteristiche, in certo qual modo, « formative », nei riguardi della massa degli spettatori: in altre parole, anche il film di produzione industriale, il film a soggetto (inteso come contrapposto al film documentario) dovrebbe sempre, indipendentemente dall'argomento e qualunque ne sia il carattere, contenere ed esprimere valori artistici tali da esercitare attivamente un *influsso* sul *gusto* del pubblico.

Ora, di quanti film italiani si può asserire in coscienza che assolvano degnamente questo compito?

Temo di ben pochi; e si pensi che un buon film, per quanto la pellicola sia materia peritura, dovrebbe tuttavia poter rappresentare, anche come documento per il futuro, lo spirito essenziale di un'epoca, non meno di quanto possano rappresentarlo un bel libro, un bel quadro, una bella statua, una buona architettura, una buona musica, anzi, sotto certi aspetti, in modo più completo e totalitario, poichè il film è come un prisma che riflette contemporaneamente tutti gli aspetti della vita.

Pubblichiamo questo interessante articolo dell'arch. Rava pur dissentendo sui punti più particolarmente cinematografici. Le ragioni le diremo nel numero prossimo.

In ogni ramo d'arte si parla spesso (troppo spesso, anzi, poichè molte volte le circostanze non ne sarebbero degne) di « arte fascista », termine assai pericoloso e che si presta a facili, quanto interessati equivoci; ora, nel campo cinematografico, è evidente come un film possa nobilmente esprimere il tempo fascista anche senza che il suo soggetto abbia riferimento alcuno con l'epopea del Fascismo: «fascista» può infatti essere qualunque film che estrinsechi i valori d'arte e di pensiero più nettamente distintivi e più squisitamente nazionali della nostra civiltà, ed in tal senso, dico che tutti i film italiani dovrebbero essere fascisti.

Si ama dichiarare che il cinematografo sia, innanzitutto, opera di collaborazione: ma sarebbe forse più esatto dire che « dovrebbe esserlo », poichè non di rado esso finisce col rappresentare, invece, il risultato, più o meno ben ricucito, di antagonismi di vario genere. Credo che una delle cose che più colpiscono il profano amatore di cinematografo, il quale per la prima volta assista alla ripresa di un film, sia il numero stragrande di persone che se ne occupano, ciascuna con mansioni, in certo qual modo, direttive, o, comunque, d'importanza: il produttore, il direttore di produzione, il segretario di produzione, il regista, l'aiuto regista, il secondo aiuto-regista, il supervisore, l'architetto delle scene, l'operatore, l'aiuto-operatore, il tecnico dei suoni, ecc. Ebbene, accade abbastanza spesso che tutte queste persone siano di vedute antitetiche, abbiano idee o propositi discordanti fra loro, e che così, in luogo di cooperazione, nasca confusione, a tutto scapito della riuscita del film, in quanto complesso armonico.

Questo stato di cose dipende forse anche dal fatto che le attribuzioni specifiche di tutti costoro non hanno ancora limiti ben definiti ed esatti, cosicchè, a volte, sconfinano dall'una nell'altra: per esempio, ed è appunto ciò che mi premeva lumeggiare in questa sede, mi sembra che la «figura» del supervisore non abbia per ora, nella produzione cinematografica italiana, caratteri nettamente stabiliti, e che quel lato delle sue mansioni che riguarda un superiore coordinamento degli aspetti estetici e decorativi del film, e di tutto quanto, in esso, è « spettacolare », dovrebbe senz'altro essere assorbito dalla «figura» dell'architetto-scenografo, e rientrare nelle attribuzioni di quest'ultimo. Infatti, ammesso che un film sia la successione di un determinato numero di quadri scenici in movimento, ne viene come logica conseguenza che la cornice scenica sia elemento della massima importanza, e che vi debbano esser dedicate cure assai maggiori, più complete e minuziose, di quanto, abitual-

mente, avvenga: donde, a parer mio, la necessità di accentrare in una sola persona le responsabilità molteplici ad essa inerenti.

Mi sembra evidente che, per realizzare un'ambientazione tutta armoniosa ed unitaria, tale che contribuisca a suscitare quello speciale «clima cinematografico» che, come ebbi occasione di notare altra volta (*) deve rappresentare non la riproduzione del vero, bensì un mondo distinto dalla realtà, o, meglio, «un'altra» realtà, obbediente a leggi estetiche ed ottiche sue proprie, l'architetto-scenografo non debba essere soltanto il progettista delle architetture e delle decorazioni, l'ideatore degli addobbi e degli arredamenti, ma debba anche avere facoltà, se non di giudizio, per lo meno di parere consultivo, in accordo col regista, su tutti gli altri elementi accessori che concorrono alla totalità del quadro (per esempio, oltrechè sui costumi, nel caso di film storici, ciò che è ovvio, anche sulla scelta dei vestiti nei film d'epoca contemporanea, sulle musiche, se ne è conoscitore, ove il film abbia parti di accompagnamento musicale, ecc.) e sopratutto, in modo particolarissimo, che egli possa dare il suo parere, sempre, s'intende, in collaborazione col regista e con l'operatore, sull'illuminazione ed il taglio delle inquadrature: infatti, è evidente come il valore plastico e volumetrico di un'architettura o di una decorazione cambi a seconda delle luci e dell'angolo visuale. Ma perchè questo ideale si possa realizzare, occorrerebbe che, alla cornice scenica del film si attribuisse quella giusta importanza e quell'alto valore che, per ora, nella maggior parte dei casi non le son riconosciuti.

In un suo recente articolo, Filippo Sacchi, trattando di un interessantissimo studio di Arnheim, notava come l'autore consideri che nella radio, vista sotto l'aspetto di « nuovo dominio dell'espressione », il «mondo dei suoni naturali» debba tenere, rispetto alla «parola pura», il «posto della decorazione di scena». Ora, quanto spesso si può asserire che nel cinematografo, forma d'arte (a contrasto con la radio) innanzitutto visiva e spettacolare, alla decorazione di scena si dia il posto che le spetta? Ben poche volte, in verità.

Or non è molto, in uno scritto intitolato «Cos'è un si gira», Jacopo Comin osservava assai opportunamente come i produttori, sottovalutando assai spesso l'importanza propagandistica del « si gira »,

---

(*) Cfr.: C. E. Rava: *L'architettura scenica nel cinematografo,* su « Rassegna Italiana ». Roma, Aprile 1937-XV.

ed ostacolandone l'esecuzione, trascurino così uno dei migliori mezzi per valorizzare lo sforzo compiuto nella creazione del loro film (*). Ebbene qualcosa di analogo a ciò che lamenta Comin (e per questo ho voluto citarlo qui) avviene anche con la decorazione scenica: cioè, dopo che il produttore ha speso somme, talvolta molto considerevoli, per realizzare ambienti accuratissimi, raffinati, magari lussuosi, accade che di questi ambienti non risultino, nel film proiettato (tolto qualche raro «campo lungo» concesso dall'intelligenza e dalla buona volontà di un regista, il quale si sia reso conto dell'interesse decorativo del «complesso» in cui la scena si svolge), altro che dettagli il più delle volte insignificanti, angoli morti o inquadrature infelici, che deturpano e mutilano il ritmo delle architetture e degli addobbi, anzichè valorizzarli. Salvo eccezioni, s'intende, il regista italiano «vede» innanzitutto ed unicamente gli interpreti: non si vuol negare qui l'importanza di essi, poichè tale importanza è cosa, in qualsiasi forma di spettacolo, indiscutibile e di evidenza lapalissiana, ma mi sembra si vada abusando anche da noi dei «primi piani» (ai quali, ormai, tolto il caso di specialissime personalità d'interpreti, il pubblico si interessa molto meno di quanto non si creda) a tutto scapito del quadro ambientale. Insomma, si continua ancor troppo a fare, del cinematografo, una questione di «divismo» (in Italia particolarmente ingiustificata) anzichè la creazione di una determinata «atmosfera d'insieme».

Naturalmente, l'ambiente non deve, a sua volta, soverchiare l'azione: si è detto che il pubblico diffida dai film «decorativi» (tipo *Capriccio Spagnolo*, per intenderci) perchè avrebbe imparato per esperienza che, dove è troppo intellettualmente curata e raffinata la cornice, manca sovente ogni contenuto umano alla vicenda: e sia pure (osservo tuttavia che sono ancora preferibili questi casi, rispetto a quelli di troppi film che non hanno il contenuto, e neppure la cornice), ma è chiaro che, quando l'interesse dell'azione fosse integrato da una più attenta cura nella creazione dell'ambiente (o da una miglior valorizzazione di esso, poichè, come dicevo, molte volte l'ambiente è stato ideato

(*) Perchè — dice — il direttore di produzione, appena girata la scena, si preoccupa di far spegnere al più presto, non volendo consacrare nemmeno un secondo di luce al «si gira»; ed io aggiungerei che lo stesso avviene per le fotografie degli ambienti, che non si riescono quasi mai a far prendere, mentre, oltre a costituire un'utile ed opportunissima documentazione da conservarsi negli archivi delle case produttrici a scopo di consultazione e di confronto, potrebbero, se pubblicate, rappresentare anch'esse, come si usa in America, un vantaggioso strumento di propaganda del film stesso.

e costruito, ma poi solo parzialmente « ripreso »), il pubblico che, in definitiva, è giudice accorto più di quanto si pensi, ed ha sovente un suo sano buon senso, saprebbe capire, apprezzare, ed interessarsi al film anche nei suoi aspetti « formali », che sono poi quelli *educativi* del gusto.

Credo quasi superfluo sottolineare il fatto che una buona ambientazione scenica deve, nel cinematografo, non soltanto risultare dalla presenza di belle architetture e raffinate decorazioni d'interni, ma essenzialmente rappresentare, già di per sè stessa, un riflesso concreto del contenuto ideologico del film, un'interpretazione plastica della particolare psicologia della vicenda: in altre parole, prima ancora dell'azione, l'ambiente costruito deve creare l'« atmosfera », preparare lo spettatore ad intendere il « clima » del soggetto. Ma quand'anche l'architetto, nella sua ideazione, abbia « sentito » e preordinato tutto ciò, molte volte, come si è detto, nè il regista nè l'operatore si curano di sfruttare la cornice scenica che è stata approntata. Si direbbe per esempio, che, tolte alcune felici eccezioni, i nostri registi abbiano proprio un sacro orrore della « scena vuota », poichè quasi mai ci è dato vederne nei film italiani; come pure, si direbbe abbiano altrettanto orrore del pavimento, di solito accuratamente evitato tagliando le figure degli interpreti « a tre quarti », mentre il pavimento non solo si presta ad effetti decorativissimi, ma rappresenta il naturale, necessario e logico piano-base per lo sviluppo dei ritmi architettonici parietali, laddove, cosí, mancando, il più delle volte (per le note ragioni tecniche) anche la visione del soffitto, le scenografie dei film sembrano spesso realizzate a due dimensioni anzichè a tre. Ma tornando alla « scena vuota », è strano come neppure taluni fra i nostri registi più intelligenti si rendano conto che, anche prescindendo dal valore artistico intrinseco che un'architettura scenica può avere, e quindi dall'interesse che può suscitare nel pubblico di per sè stessa, senza attori nè personaggi (ed in tal caso, la scena assume il valore che, in pittura, hanno certe « nature morte », le quali vivono di maggior vita spirituale che non molti dipinti di scene animate: nel campo cinematografico, insegnino per tutte, certe « scene vuote » della *Kermesse eroica*, autentiche nature morte del più bel seicento fiammingo) la scena vuota, dicevo, sulla quale l'attenzione dello spettatore si sofferma in stupita attesa (non fosse altro che, appunto, perchè non vi accade nulla) può essere, se abilmente sfruttata, un prezioso fattore per creare, di primo acchito e inconfondibilmente, l'atmosfera del film.

Non si creda che io voglia, con queste considerazioni, tendere ad una sopravalutazione dell'elemento «decorazione scenica» a scapito dell'azione; che io miri, insomma, riprendendo una tendenza di cui, nel campo teatrale, furono volta a volta, accusati Gordon Craig e Reinhardt, ad anteporre lo «spettacolo» (sebbene la cinematografia debba essere, a mio avviso, espressione, in certo senso, essenzialmente spettacolare) al soggetto.

Intendo soltanto dire che le possibilità che offrirebbe l'ambientazione scenica nel cinematografo sono per ora ben poco sfruttate in Italia, e che in ciò si commette un duplice errore non soltanto, cioè, perchè si trascura un elemento di valore intrinseco, nei riguardi del livello artistico della produzione, ma anche perchè il pubblico si interessa alla «cornice» infinitamente più di quanto non si creda. La fastosa sala da ballo, per esempio, la scintillante, lunghissima tavolata del banchetto, tutta brillio d'argenti e di cristalli, son quadri di effetto sicuro sulle masse; ho citato di proposito due soggetti fra i più banali e sfruttati, clichés cinematografici vecchi, di venti e più anni: si tratterebbe semplicemente di rinnovare questo interesse con trovate ed ambientazioni più fresche, attuali, intelligenti; il pubblico accetta, segue ed apprezza sempre, prima o poi, ciò che di veramente buono gli si offre.

Mi assicurano che a Roma ed a Milano (e ve ne saranno certo anche in altre città d'Italia) vi siano già gruppi, non di soli tecnici, bensì di raffinati amatori e buongustai della scenografia cinematografica, i quali non mancano un film di cui si sappia che decoratore e arredatore è stato Cedric Gibbons (del resto, bisogna notare che non tutte le scene di Gibbons appartengono allo stesso livello, e che spesso quelle palesemente affidate ad aiuti, alla «bottega», sono ineguali, se non infelici addirittura). Ora, senza pretendere che la massa del medio pubblico arrivi a simili raffinatezze di iniziati, è tuttavia certo che, con poco sforzo, si potrebbe giungere ad interessare la maggior parte degli spettatori italiani ai valori dell'architettura e dell'arredamento nel cinematografo. Osservo che la cosa ha una duplice importanza, e sarebbe di una duplice utilità, inquantochè, oltre ad impegnare i produttori a curare maggiormente la cornice scenica dei film, si raggiungerebbe lo scopo di esercitare a poco a poco un vero e proprio *influsso* sulla *formazione artistica* del popolo, offrendogli, attraverso il cinematografo, la continua visione di ambienti esemplarmente perfetti, case ideali che rappresenterebbero la più alta espressione del gusto del nostro tempo: in tal modo, appunto, si dovrebbe intendere, in clima fascista, uno dei valori « educativi »,

che, come notavo in principio, anche i film di puro diletto dovrebbero contenere ed esprimere.

Ebbi già occasione di rilevare in altro mio scritto (cfr. *Rassegna Italiana*, come sopra), e mi si perdoni se son costretto a citarmi nuovamente, che certe maniere e mode stilistiche, quali il ritorno del «vittoriano», la voga del «tutto bianco», appunto alla Gibbons, le stilizzazioni «Direttorio» e le policrome armonie neoclassiche derivate da *Becky Sharp*, hanno già esercitato notevoli influssi sulle tendenze estetiche di determinate sfere intellettuali e mondane d'America e d'Europa: si tratta, invero, di gruppi alquanto ristretti di raffinati, ma il valore del fenomeno in sè, rimane uguale, e dimostra quali possibilità di *formare* atteggiamenti dello spirito, guidare *correnti* dell'intelligenza, esercitare *influenze* su *vastissima* scala ed a raggio *immenso*, abbia il cinematografo, mezzo di rappresentazione e d'espressione tipicamente *collettivo*.

Tra pubblico e spettacolo, tra la fittizia vita del film e la vita reale degli uomini, gli scambi, le interferenze, le reciprocità d'influssi, sono, del resto, logiche ed inevitabili: in un certo qual modo, il cinematografo, a sua volta, riflette la vita, e così anche la decorazione scenica dei film italiani dell'ultimo ventennio ha rispecchiato taluni aspetti della casa italiana, ma, purtroppo, quasi sempre gli aspetti, soltanto, del cattivo gusto: così, in un primo tempo, ha imperato nel cinematografo lo stile «rigattiere» caro al dorato pescecanismo del dopoguerra; poi, c'è stato il diluvio dell'infausto «novecento», l'invasione degli innumerevoli filmetti «brillanti», a base di metalli cromati, radica extra-lucida, spigoli vivi, vetrate in serie e scala elicoidale. E poichè, come dicevo, gli scambi sono reciproci, non è improbabile che l'ambientazione novecentesca di tanti film abbia di nuovo, a sua volta, influito (dove si vede quale arma anche pericolosa possa diventare la popolarità del cinematografo, e con quale cautela si debba maneggiarla) sul pietoso dilagare del peggior novecento, il quale, sia detto una volta di più, nulla ha a che vedere con la « vera modernità », nelle case della media e piccola borghesia italiana; finchè si giunse all'assurdo (ormai superato, per grazia di Dio) di voler identificare il novecento con una supposta «arte fascista», senza accorgersi che esso era, invece, un'internazionale quanto volgare contaminazione di nordiche ideologie social-comuniste, e di postumi d'un cubismo vagamente francese, ma che, comunque, niente aveva a che fare con la nostra civiltà latina, nè sotto il nostro sole mediterraneo.

Passata di moda, anche nel film, la maniera novecentesca, ormai relegata ai sogni delle zitelle di provincia, si direbbe che, nel campo cinematografico, i decoratori scenici non sappiano molte volte più (anche perchè, salvo sempre le dovute eccezioni, vi continuano ad operare alcuni mestieranti, sotto ogni aspetto inferiori al loro compito), come si suol dire «che pesci pigliare».

Quali debbano essere, a mio avviso, e lasciando a ciascuno quella totale libertà di fantasia che è prima base per la creazione, i caratteri distintivi dell'architettura scenica nel cinematografo, ho già detto altrove (cfr. «La Rassegna Italiana», come sopra) e non è qui il caso di ripeterlo.

Piuttosto, va sottolineato come, troppo spesso, i migliori propositi in questo campo vengano soffocati, mutilati, e talvolta, addirittura annientati da ogni sorta di ostacoli, non tutti certo plausibili: vi sono casi in cui, o per criteri di mal collocata economia, o per ragioni di fretta repentina ed inconsiderata, o per fedeltà a idee, teorie e sistemi sorpassati da un pezzo, o per preconcetti di carattere personale, o per la semplice forza passiva dell'abitudine, tutti, dal produttore al regista, dall'operatore agli interpreti, sembrano coalizzarsi per far naufragare il meglio della concezione architettonica e scenica: e allora, per parare alle lacune, nasce il solito « press'a poco », la cosa approssimativa, rimediata all'ultimo momento, messa in piedi con elementi di ripiego e mezzi di fortuna. « Tanto », dicono, « il pubblico non se ne accorge »: il pubblico, invece, si accorge quasi sempre di tutto, spesso coglie nel segno e commenta con acutezza talvolta sorprendente. È dunque così, offrendogli il peggio, che vogliamo elevarlo, affinarne il gusto? (certe osservazioni, raccolte nel pubblico popolare delle sale rionali, leverebbero la pelle a molti produttori e registi, se le sentissero!). Altra teoria erratissima di certi produttori è che, quando in un film vi siano tre o quattro ambienti importanti, curati in ogni dettaglio, le rimanenti scene si possano pure « tirar via » alla meglio, ciò che dà luogo a produzioni squilibratissime, nelle quali lo stridente contrasto fra le parti realizzate con lusso e rifinite con larghezza di mezzi in ogni particolare, e quelle, invece, messe assieme con vecchi scarti e fondi d'attrezzeria, è di effetto quanto mai sconcertante e negativo, e rende impossibile un'adeguata valutazione del livello artistico raggiunto.

La verità è che, riconosciuta (come deve essere riconosciuta) l'importanza *capitalissima* dell'architettura e dell'arredamento, sia nei riguardi della creazione di un'atmosfera e di un «clima» cinematografico, sia nella larghissima facoltà di influsso sul pubblico e di *formazione*

del gusto delle masse (problema, quest'ultimo, di portata essenziale, in tempo fascista) si dovrebbe anche riconoscere, in molti casi, all'architetto delle scene, una funzione assai più significativa e complessa di quella che, finora, si è voluta ammettere, ed una maggiore autonomia creativa. Non solo, ma, come già ebbi a specificare, all'architetto (sentito il parere del produttore, e sempre in collaborazione, naturalmente, col regista, gerarca massimo del film in lavorazione) dovrebbe risalire tutta quanta, chiamiamola così, la « regìa estetica » del film: dovrebbe essergli concesso, insomma, dandogli i due fattori indispensabili che sono il tempo e i mezzi, di curare personalmente ogni minimo dettaglio. Non un fiore, per modo di dire, non un portacenere, dovrebbero essere scelti nè collocati senza aver prima chiesto il suo giudizio ed avuta la sua approvazione; quante volte, infatti, un volgare dettaglio o oggetto di arredamento, procurato dal «trovarobe», appare, fissato dall'obbiettivo con tutta la cruda e inesorabile verità della fotografia, in un primo piano mostruoso, che guasta tutta l'armonia di un complesso!

Aggiungo che si dovrebbe sempre tenere presente (e particolarmente dovrebbero rammentarsene i produttori) come il fatto di realizzare le cose con senso d'arte, vivezza d'intelligenza e spirito d'attualità, non solo non costi per nulla più di ciò che si spende normalmente per ripetere le vecchie formule sostenute dai soliti mestieranti, ma molte volte, fra tanto sperpero, possa anche *costare di meno*: la pregiudiziale, quindi, della spesa, non regge di fronte alla realtà dei fatti. Di conseguenza, non si dovrebbe opporre ad ogni slancio di fantasia, ad ogni sforzo di cimentarsi nell'inusitato, ad ogni tentativo d'innovare l'opposizione ottusa del « si è sempre fatto così », o « nel cinematografo il sistema è sempre stato questo », tutto l'ostruzionismo e la resistenza passiva di rancidi pregiudizi, di prevenzioni e diffidenze di ogni sorta. Quando tutto ciò non si verificherà più, allora si potrà cominciare a pensare che la nostra produzione cinematografica sia in caso, anche attraverso l'architettura e la decorazione scenica, di contribuire alla formazione ed all'*elevazione* del gusto del popolo italiano.

Intanto auguriamoci che il «Centro», trasferendosi prossimamente alla Cinecittà, possa, nei suoi teatri di posa, offrire a quei produttori, registi e scenotecnici veramente intelligenti, che conosciamo e stimiamo per tali, e che sono giovani almeno di idee, il modo di tentare (magari in collaborazione con taluni giovani del « Centro » stesso, i quali hanno dato, in determinati loro lavori sperimentali, prove non comuni di preparazione e di fantasia creativa) la realizza-

zione di qualcuna fra le tante seducentissime possibilità che un così prodigioso strumento d'espressione qual'è il cinematografo, potrebbe permettere; e, allo stesso tempo offra, col suo esempio, a tutti coloro, i quali si ostinano a ricalcare le consuete vie di un'invecchiata produzione commerciale che sa di muffa e di borghesume, l'occasione opportunissima di un salutare bagno di gioventù, poichè sopratutto di giovanilità, di freschezza, d'ardire, ha mancato troppe volte in passato la cinematografia italiana.

CARLO ENRICO RAVA

Il II Concorso di cinematografia turistica e scientifica a Como

Il secondo concorso di cinematografia turistica e scientifica svoltosi a Como, dall'11 al 26 settembre, ha confermato quest'anno, nel complesso delle sue manifestazioni, la particolare utilità della iniziativa.

È in tal senso e sotto tale aspetto che le manifestazioni cinematografiche di Villa Olmo devono essere considerate e valutate: sarebbe errato, infatti, pretendere di giudicare questo concorso, appena, del resto, alla sua seconda edizione, per il valore spettacolare della rassegna dei film documentari, ed ancor più errato sarebbe attribuire a detto concorso la esclusiva funzione di mostra della produzione documentaria nel mondo, assimilandola, nel carattere e nella forma di svolgimento, a quella di Venezia, la quale, invece, persegue scopi del tutto diversi.

Il contenuto spettacolare delle manifestazioni cinematografiche del settembre lariano — intendendosi per tale il possibile richiamo delle programmazioni al pubblico dei film documentari — non rappresenta altro che il complemento esteriore della iniziativa, necessario, se si vuole, al riferimento turistico, ma del tutto estraneo e niente affatto sostanziale all'iniziativa stessa. Questo, perchè le proiezioni serali del concorso di Villa Olmo sono e sempre più dovranno essere integrative, cioè strettamente connesse alle varie esigenze d'illustrazione, divulgazione e di raffronto che lo studio e l'esame delle applicazioni cinematografiche nel campo turistico, scientifico e didattico richiedono, e quindi proiezioni particolari, indirizzate ad un pubblico scelto, specializzato ed interessato.

L'iniziativa, dunque, consiste particolarmente nelle possibilità concrete dei convegni: cioè nelle riunioni pratiche e conclusive di quanti possono apportare il loro fecondo contributo di studio e di ricerca intorno

ai numerosi e non indifferenti problemi che sorgono e s'impongono dalle applicazioni della cinematografia nella sua moderna utilizzazione scientifica, sociale ed educativa. Quest'anno a Villa Olmo si sono tenuti tre convegni: quello per l'applicazione del cinema nel campo medico-chirurgico; quello dedicato alla cinematografia didattica, ed infine il secondo convegno dei Fiduciari delle sezioni cinematografiche dei Guf.

I tre convegni, a cui le proiezioni cinematografiche si sono riallacciate con sufficiente varietà di materiale, hanno pienamente rivelato la base su cui l'iniziativa di Como deve svilupparsi ed affermarsi, ma sopratutto, si è avuto, quest'anno, esplicita conferma della utilità di convogliare annualmente, nella sede di Villa Olmo, con adeguata organizzazione e con più vasto richiamo nazionale ed estero, tutto quel complesso di attività che scaturiscono dalla cinematografia nel settore documentario. Infatti, questo settore delle applicazioni cinematografiche suscita e richiede approfonditi esami risolutivi di problemi vecchi e nuovi, di questioni di alto interesse scientifico e sociale; è necessario, quindi, che esista una degna sede annuale di specifico convegno, ed è indispensabile che ad essa venga conferita ufficialmente questa caratteristica funzione, la cui importanza è in diretto rapporto al progredire della stessa cinematografia nel suo più nobile impiego.

In tal modo l'iniziativa di Como verrà consolidata ed inquadrata tra le manifestazioni che possono suscitare la più viva attenzione internazionale, mentre i risultati dei convegni avranno maggiore portata risolutiva e migliori possibilità di pratica applicazione. Infine, attraverso una completa partecipazione estera desiderosa di figurare e di cooperare, sarà dato raggiungere un'altra utilissima possibilità: quella di concludere intese ed accordi di scambi e di reciproca collaborazione produttiva, specialmente nel settore scientifico e sanitario.

I convegni del secondo concorso di cinematografia turistica e scientifica hanno dato sufficiente garanzia per lo sviluppo concreto, su più larga base, della iniziativa stessa: il convegno medico ha raccolto la partecipazione di oltre 300 sanitari, tra cui erano nomi illustri della chirurgia e della medicina italiana; al convegno didattico, predisposto dal Ministero della Educazione Nazionale con fervida adesione, hanno partecipato i Provveditori e gl'Insegnanti dell'Alta Italia, ed i Fiduciari delle sezioni cinematografiche dei Guf.

Ogni convegno ha avuto oltre che, s'intende, un distinto programma da esaminare e discutere, speciali proiezioni relative ai temi ed agli argomenti trattati. Ma se, nei tre convegni, si è avuta la netta sensazione di

una estesa comprensione cinematografica. si è rivelata anche chiaramente la necessità d'insistere e di perseverare non solo per avvicinare sempre più alla cinematografia, uomini di scienza e pedagogisti, ma, sopratutto, per corrispondere efficientemente ai compiti non lievi ed alle difficoltà di risoluzione che la stessa cinematografia incontra in queste sue applicazioni, che hanno, è bene rammentarlo, vasta risonanza internazionale in quanto rappresentano un formidabile ausilio per la difesa ed il progresso dell'umanità.

Ecco, quindi, la necessità che a Como partecipino tutti gli Enti ed Istituti che sono interessati o collegati ai problemi della cinematografia scientifica, documentaria e didattica, tra cui principalmente l'Istituto Nazionale Luce, e l'Istituto Internazionale della Cinematografia Educativa; mentre è altrettanto necessario che l'iniziativa raccolga numerose adesioni estere, consistenti non tanto nell'invio di uno o più documentari da parte di note case produttrici straniere, quanto, invece, nella fattiva collaborazione e rappresentanza ai convegni dei più stimati istituti scientifici, sociali e sanitari d'Europa e d'America.

Como risulterà degna sede non di attrazioni spettacolari, ma di fecondi studi e di operose ricerche per uno dei settori nel quale la cinematografia costituisce e più costituirà nell'avvenire, l'unico e meglio rispondente strumento di moderna perfezione. Le relazioni che seguono, presentate nei vari convegni di quest'anno, attestano sufficientemente le possibilità della iniziativa: occorre ora, attraverso l'opera del Partito, del Ministero dell'Educazione Nazionale e degli altri organismi ed Enti interessati, dare all'iniziativa stessa quella organizzazione e quella definizione che le consentano di affermarsi e di corrispondere alle attribuzioni assegnatele.

Il cinema nelle ricerche medico-biologiche

Ringrazio vivamente dell'invito rivoltomi, che mi onora, di cui devo anche in parte giustificare la mia accettazione, ricordando che se un titolo ho per parlare, deriva forse dal fatto che il cinematografo è stato inventato dai fisiologi. Fu infatti Marey, fisiologo illustre di Parigi, che fece i primi studi sul moto degli animali, cercando di fissarne fotograficamente le fasi. Così indagò il passo, la corsa, il trotto, il salto, il volo degli uccelli, ecc. Furono dunque i fisiologi a sentire per primi la necessità di scomporre i movimenti nelle loro fasi per poterli meglio analizzare. Il primo apparecchio costruito per la ripresa dei movimenti era una specie di « fucile cronografico », un fucile cioè nel cui tamburo, in luogo delle cartucce, erano disposte altrettante piccole lastre fotografiche. Per riprendere ad esempio un uccello in volo, si faceva scattare 8, 10 volte l'otturatore, mentre dinnanzi all'obbiettivo si presentavano successivamente le varie lastrine fotografiche. Così nacque il primo apparecchio di presa, inventato dai fisiologi, per l'analisi del movimento.

Il primo apparecchio di proiezione fu anch'esso escogitato dai fisiologi perchè, dopo aver scomposto i movimenti sentirono il bisogno di ricostruirli. Fu infatti il Demeny ad inventare il « fotofono » che precedette di quattro anni la famosa storica prima proiezione cinematografica del Lumière, di cui fu celebrato, or sono due anni, il quarantesimo anniversario. Ed è nel 1919 che la Casa Pathé preparò una prima serie di film scientifici, alcuni di grande ed ancora attuale importanza.

Relazione tenuta al Convegno medico-chirurgico.

Fu appunto nel 1919 che a Parigi in occasione di un Congresso interalleato dei fisiologi il Principe di Monaco, creatore dell'Istituto Oceanografico stupì il pubblico dei convenuti con una serie di film del più grande interesse: *La digestione pancreatica e intestinale* (Delezeme); *Il cuore isolato e l'azione cardiocinetica di alcuni farmaci* (Gruczewska), *La registrazione della pressione arteriosa e dei meccanismi idraulici e nervosi che la regolano*, ed altri ancora. Fu là che vedemmo per la prima volta il metodo del rallentamento applicato allo studio dei movimenti degli animali e dell'uomo, unico modo per seguire le fasi di un movimento troppo rapido.

Più tardi la Casa Pathé realizzò riuscitissimi film illustranti le principali operazioni chirurgiche ed ostetriche, le fasi del parto normale e patologico, una perfetta iconografia delle malattie nervose e mentali, minuziosi esperimenti di batteriologia, lo shok anafilattico e tanti altri fenomeni biologici. Possiamo ben dire che la Casa Pathé sia stata all'avanguardia del movimento che oggi perseguiamo.

Nei successivi congressi internazionali dei fisiologi vennero proiettati diversi film: al Congresso di Stoccolma il premio Nobel: Krogh proiettò film sulla fisiologia dei capillari sanguiferi, al Congresso di Boston il fisiologo russo Pawlow, che tanta gloria ebbe nel periodo degli Zar e che morì quest'anno in tarda età, presentò la documentazione della sua opera sui riflessi condizionati, opera che costò molti anni di lavoro e che tante vie aperse alla scienza. Nel recente Congresso di Roma, Hooker di Boston ha proiettato un film documentando la reviviscenza del cuore del cane e del cane stesso fulminato dalla corrente elettrica, documentazione questa di importanza dottrinale e pratica grandissima.

È di grandissima utilità per la medicina il potere riprendere fenomeni osservati al microscopio. Ne cito alcuni fra i più classici, quello della cariocinesi e del fagocitismo, cioè la capacità dei globuli bianchi del sangue di incorporare e distruggere sostanze (microorganismi) provvedendo così alla difesa dell'organismo. La cinematografia permise di illustrare questo fenomeno nei più minuti particolari: in una goccia di sangue, esaminata al microscopio, alla temperatura normale del corpo, si mettono granuli d'amido ed altri di carbone. I globuli bianchi, dotati di movimenti ameboidi, si spostano fra i globuli rossi, si avvicinano al corpuscolo di carbone e lo evitano come cosa inutile. Quando invece si trovano in presenza di un granulo di amido, qualcosa li avverte che quello costituisce nutrimento e si adagiano sul granulo, distendendo su

di esso il loro protoplasma. Ma il granulo è più grosso della cellula ben distesa; arriva allora un altro leucocita e va a posarsi sopra il granulo, distendendosi su quella parte della sua superficie che non era stata occupata dal primo globulo bianco. Poi ciascuna cellula ingloba la sua parte d'amido, la digerisce ed emette più tardi qualche residuo non utilizzato.

Accanto al fagocitismo (incorporazione di sostanza solida) un altro fenomeno è stato scoperto mercè l'aiuto della cinematografia, e cioè la pinocitosi, ossia l'incorporamento di gocciole liquide.

Bisogna anche rilevare come non sia facile seguire fenomeni così lenti al microscopio col solo sussidio dell'osservazione diretta: col metodo della cinematografia accelerata è possibile studiare il fenomeno in tutte le sue fasi. Noi non conserviamo una esatta immagine di queste fasi, per ricordarle a distanza di tempo e ricostruire così il processo nel suo dinamismo; quando invece si fissa sullo schermo la successione delle immagini il fenomeno ci riappare continuo, falso nei rapporti di tempo, ma tale da darci la concezione esatta di ciò che è avvenuto in un lasso di tempo molto più lungo.

Accanto ai movimenti estremamente lenti ve ne sono di quelli estremamente rapidi, che sfuggono alla nostra analisi diretta. Come ad esempio, potrebbe l'occhio analizzare come scoppi una bolla di sapone colpita da un piccolo proiettile? Ebbene, la cinematografia ne ha dimostrato il meccanismo seguente: la pallottola che colpisce la bolla di sapone ne buca la membrana in un punto ed entra nella cavità, poi il foro d'ingresso si chiude subito, si « cicatrizza ». La pallottola prosegue la sua corsa e buca la parete opposta della bolla, uscendo, asportando un pezzo di calotta sferica e distruggendo così la bolla. Altro esempio: come può l'occhio percepire come vibrano le ali delle zanzare? Non è possibile analizzare le singole fasi se non con la cinematografia, ed a questo proposito, ricordo come il Bull dell'Istituto Marey di Parigi, abilissimo tecnico, abbia realizzato una tale cinematografia mediante una sorgente di luce rapidissimamente interrotta quale può essere una serie di scintille elettriche.

Un metodo che ha trovato ormai larga applicazione ai film didattici è quello del cartone animato. La cosidetta *corrente nervosa* ad esempio, fu schematizzata con ingegnosi cartoni animati. Moltissime sono le applicazioni della cinematografia alla medicina sociale: la profilassi contro i contagi, la lotta contro il pericolo venereo, contro la tubercolosi, contro l'alcoolismo, l'igiene mentale, lo studio della fatica indu-

striale e dei pericoli del lavoro industriale, il problema eziologico della malaria ed i modi di prevenire e di combattere questo flagello.

In Italia sono stati prodotti in questi ultimi anni alcuni film scientifici allestiti da ditte industriali: per esempio la Bayer ne ha preparato uno che illustra tutto il ciclo del carbonio, così da passare in rassegna pressochè tutti i prodotti organici principali.

Gli ormoni sessuali femminili è un altro film interessantissimo, in cui è fatto largo uso dei cartoni animati e col quale il dott. Alfred Loeser ha realizzato un mezzo così squisitamente didattico che, crede l'oratore, non si possa insegnare questo capitolo della fisiologia in modo più chiaro e più suadente, se non col sussidio di un tale film.

Io stesso sono stato il primo in Italia, nel 1907, a girare un film scientifico, con la collaborazione del tecnico signor Omegna della Ditta Ambrosio di Torino, ditta che si può a ragione chiamare pioniera. Elogio ora il dottor Calcagno, realizzatore dei numerosi film scientifici, per la sua intelligente e fattiva collaborazione, utile ad un tempo alla ditta Roche ed agli Istituti Scientifici nei quali ebbe luogo la ripresa dei film biologici e medici, ed esprimo tutta la mia soddisfazione per la intelligente iniziativa che ha avuto la città di Como organizzando la Mostra della Cinematografia scientifica e turistica, e voglio ricordare le parole che S. E. il Prefetto di Como ha pronunciato, quando affermò che fra qualche anno, la manifestazione odierna ci sembrerà soffusa del colore romantico della rimembranza, tanta strada si sarà percorsa! Mi auguro che S. E. il Prefetto abbia ragione, anzi è sicuro ch'egli ha ragione, perchè certi argomenti una volta posti vengono prontamente risolti e l'Italia fascista tutti, ad uno ad uno, li sa risolvere. Come? In questo momento i nostri film, intendo parlare di quelli scientifici, sono ancora agli inizi, e peccano per una tecnica imperfetta. Basta pensare alle difficoltà che si incontrano nell'allestimento di un film d'arte, per comprendere quelle che debbono essere superate per allestire il film scientifico.

Si esige una organizzazione particolare che non può essere fatta con soli mezzi di fortuna. Dobbiamo si ringraziare i mecenati che hanno finora aiutato, ma dobbiamo auspicare una organizzazione a sè stante dotata di mezzi propri e che disponga di collaboratori specializzati. Il regista che allestisce un film artistico non sempre è in grado di allestirne uno scientifico.

Bisogna che venga riconosciuta l'importanza nazionale ed internazionale di una simile organizzazione, perchè non c'è dubbio che la

diffusione del film scientifico sarà di grandissima utilità per il progresso della scienza e dell'insegnamento.

Un possibile mercato per il film didattico sarà dato dalle stesse nostre scuole. Come possiamo dimostrare a più di dieci persone per volta un atto operativo od un esperimento biologico? Impossibile! Bisogna diffondere la persuasione che l'insegnamento tecnico della medicina deve essere fatto con l'uso del cinematografo, talora parlato, od anche muto se intervenga a spiegarlo la viva voce dell'insegnante. Bisognerà compilare un catalogo internazionale dei film scientifici esistenti, onde evitare ripetizioni e dovrà essere istituita in Italia una filmoteca scientifica.

Accanto al film di divulgazione scientifica per il grande pubblico deve sorgere il film didattico specializzato per le scuole medie e superiori, mentre lo scienziato si varrà del cinematografo come mezzo di indagine, là ove esso valga a sostituire ed a integrare l'osservazione diretta, come ad esempio pei movimenti troppo rapidi o troppo lenti.

Anche a nome di molti colleghi, biologi, fisici e clinici nel rinnovare la nostra fiducia, assicuriamo non solo la nostra piena adesione, ma tutta la nostra cordiale collaborazione per lo sviluppo e l'impiego della cinematografia nel campo della biologia e della medicina.

CARLO FOÀ

CONVEGNO DEI FIDUCIARI DELLE SEZIONI CINEMATOGRAFICHE DEI GUF

Rapporto dei Cineguf

Nel quadro dell'attività delle sezioni cinematografiche dei G.U.F. è ormai entrato definitivamente il rapporto a Como in occasione della Mostra del cinema turistico e scientifico. Rapporto in un certo senso consuntivo di tutta l'attività svolta, come il rapporto annuale presso il Ministero della Cultura Popolare, dovrà sempre più divenire un programma d'attività.

Nella riunione presieduta dal V. Segretario dei G.U.F., Dott. Mezzasoma, e nelle altre, si sono perfezionate alcune proposte che, anche dal solo punto di vista di « proposte » hanno a nostro parere una grandissima importanza per l'ulteriore sviluppo e perfezionamento dei Cineguf.

Il primo problema affrontato è stato quello del finanziamento. La quota più importante, anzi decisiva dei nostri bilanci, fu l'anno passato, e lo sarà quest'anno, il contributo del Ministero della Cultura Popolare. Questo contributo ha permesso alle sezioni di attrezzarsi per la produzione; è finito perciò il periodo in cui bisognava ottenere dai cineamatori locali i preziosi e noiosi prestiti di macchine da presa ed altro, che intralciavano fortemente il tempismo della produzione.

Per aumentare poi i redditi delle sezioni, bisogna tener presenti le mattinate, che specialmente nei grandi centri danno ottimi risultati, e le serate speciali, con i film retrospettivi o di particolare interesse, che potremo organizzare.

Venendo poi all'attività produttrice, sono state esaminate le manifestazioni a cui i Cineguf devono mandare la loro produzione; cioè: I Littoriali Cultura ed Arte, la Mostra Internazionale del cinema a Venezia, la Mostra di Como.

Per i Littoriali è stato quest'anno proposto di fare tre concorsi con tre classifiche indipendenti: Il concorso per un film scientifico, per un film documentario, per un film a soggetto. La più grande disparità di pareri si è avuta sul film a soggetto, dalla proposta di abolizione, alla proposta di limitarlo nel tempo; la questione del limite fissato a trenta minuti ci è sembrata buona nel senso che impedirà alle sezioni più fornite di mezzi, d'orientarsi esclusivamente verso le ambizioni del normale dando luogo ad una produzione, che per ora almeno avrebbe poche possibilità di utilizzazione.

Il mantenere il film a soggetto è stato ritenuto però necessario, per esercitare l'attività dei Cineguf anche in questo campo, e questo potrà tanto meglio attuarsi nel limite di tempo proposto.

Per il film scientifico è stata fatta notare l'importanza ch'esso può assumere, nella stretta collaborazione con gl'Istituti universitari, in cui può formarsi ed essere largamente utilizzato, specialmente nelle esercitazioni.

Il passo ridotto potrebbe anzi risolvere molte difficoltà di tempo e di spazio, e specialmente difficoltà economiche, pur dotando le Facoltà universitarie di un materiale di prim'ordine per il tono del loro funzionamento. È in questo campo specialmente che la collaborazione con le Università dovrà assumere caratteri scientifici ed economici completi e potrebbe portare alla formazione di gruppi specializzati nella produzione, che molto spesso oggi è fatta dalle case produttrici del materiale cinematografico.

Nel documentario rientrerà anche il film turistico, per il quale fin dall'anno passato fu chiesta la collaborazione della Direzione Generale per il Turismo, attraverso gli Enti Provinciali.

Crediamo che una presa di contatto, per le direttive da seguire, e per la risoluzione dei problemi di finanziamento, potrebbe dare dei risultati soddisfacenti, date le infinite possibilità di questo tipo di film in Italia (come ripresa) e la richiesta da parte di Enti turistici stranieri, dando luogo ad una pubblicità ben più vasta e profonda di qualunque pubblicazione.

Nei documentari poi potranno rientrare i film pubblicitari, importanti anche per la partecipazione alla mostra del cinema pubblicitario, inserita nella fiera di Padova.

I film prodotti per i Littoriali, potranno partecipare anche a Venezia, a Como, e a tutte le manifestazioni, sempre più numerose in cui sono banditi concorsi ed organizzati spettacoli per il 16 mm.

Per la partecipazione ai concorsi all'estero è stato proposto di istituire un controllo sulla produzione, da parte del Ministero della Cultura Popolare, che dovrebbe indicare i vari campi in cui orientare la produzione, e controllarne il livello, già in stadio di lavorazione; sarà opportuno poi dare luogo, per questo speciale tipo di produzione, a raggruppamenti fra alcune sezioni cinematografiche che si siano più affermate, per una stretta collaborazione, di mezzi e di idee, per ottenere un alto livello nella produzione che deve rappresentare all'estero il cinema italiano a passo ridotto.

È stata poi discussa la questione dei cineamatori: i Cineguf, per disposizione del Ministero della Cultura Popolare, devono inquadrare tutta l'attività del passo ridotto italiano. Però c'è ancora un gran numero di cineamatori che partecipano indipendenti a concorsi italiani e stranieri, si è perciò fatto presente al rappresentante del Ministero della Cultura Popolare l'opportunità di una disposizione che dia ai Cineguf l'incarico di raccogliere tutto il materiale per i concorsi, escludendo da questi tutti i film inviati direttamente da privati. Una disposizione di questo genere sarebbe, come è facile vedere, risolutiva.

I fiduciari dei Cineguf hanno poi discusso dell'attrezzatura tecnica, sia per quanto riguarda le sezioni, sia per quello che riguarda le case fornitrici, ed è stato messo in rilievo il perfetto spirito di collaborazione con cui le case lavorano per i Cineguf. Unico problema ancora non risolto, la questione della sonorizzazione, che ha dato finora risultati non del tutto soddisfacenti, mentre il 16 mm. sonoro, assume sempre più vasta importanza, specialmente per i concorsi all'estero.

Finora ai rapporti dei Cineguf si è parlato quasi esclusivamente di produzione; quest'anno si è parlato anche logicamente, di distribuzione.

La possibilità di creare dei circuiti a carattere commerciale per il passo ridotto, è una idea da studiare con la massima attenzione. Ogni Cineguf, nei limiti delle proprie possibilità, attrezzerà una propria sala per il 16 mm.; questo, quando sarà possibile realizzarlo, darà un ampio impulso alla produzione, e, in un certo senso, la risanerà, perchè finora la nostra attività di produzione, ha avuto come orizzonte gli scaffali della sede del Cineguf, bene ordinati ma certo non eccessivamente interessanti. Attrezzando le sedi con un buon proiettore, possibilmente sonoro, o per lo meno dotandolo di un impianto per la sincronizzazione con dischi, otterremo il migliore risultato che automaticamente aumenterà la quantità e il livello della produzione. Certo avere una sala di proiezione, con cabina (fatto importantissimo per la psicologia del pubblico) non è

una cosa molto facile. Chi può lo farà subito, sì che l'esempio e i risultati ottenuti, spingeranno anche gli altri a superare le non lievi difficoltà.

Il campo naturale per la diffusione della produzione del passo ridotto resta sempre, per ora però come puro principio discorsivo, la scuola e gli istituti di cultura in genere.

Purtroppo abbiamo sentito a Como, al Congresso degli insegnanti, che la cifra dei proiettori 16 mm. in dotazione nelle scuole italiane è di 23 apparecchi. Però è stato anche comunicato che un grande programma di attrezzatura è in studio al Ministero dell'Educazione Nazionale per l'anno prossimo e anche il Ministero dell'Agricoltura sta attrezzandosi con autocarri cinematografici a passo ridotto per i rurali.

Quando queste attrezzature entreranno in funzione ci si accorgerà anche che non abbiamo una sufficiente produzione italiana per i programmi, e allora ci saranno importanti questione da affrontare, ma che risolte, porteranno la nostra attività su di un piano di primaria importanza.

Il rappresentante del Ministero della Cultura Popolare ha poi comunicato che allo scopo di documentare i ridottisti italiani sulla produzione straniera, un gruppo dei migliori film proiettati a Parigi, verranno in Italia a cura del Ministero stesso, e saranno predisposti dei circuiti di proiezioni per la migliore diffusione in tutta Italia di questo eccezionale programma.

I compiti dei Cineguf, però, non si limitano alle attività suesposte. Resta oltre a tutto nostro principale dovere la preparazione, il selezionamento, e la segnalazione di quegli elementi che potranno portare il contributo del loro lavoro nei quadri della nuova cinematografia italiana. Prima prova di fiducia per questa nostra attività è stata data dal Ministero della Cultura Popolare affidandoci la raccolta e la selezione delle domande per il Centro Sperimentale di Cinematografia.

Il passo ridotto, nell'attività produttrice, ha, come ha tenuto a ripeterci nella riunione di chiusura, il Direttore Generale per la Cinematografia, prima di tutto un compito di preparazione dei giovani al cinema, che diverrà ancora più attivo, quando saranno istituiti i turni di servizio presso le case produttrici annunziateci dal Direttore Generale.

Noi abbiamo difatti in un certo senso la pretesa, sia pur minima, di lavorare, lentamente certo, ma con profonda serietà a formare quegli elementi che potranno diventare i lavoratori della nuova generazione nella cinematografia italiana. Preparazione prima di tutto della forma mentale cinematografica che si deve ritrovare in tutti coloro che vogliono

dare la loro attività al cinema. Perfezionando i nostri compiti potremo costituire, fin dalla nostra organizzazione, quella specializzazione necessaria per un lavoro di sicuro rendimento nell'Arte-Industria cinematografica.

Fra le nostre proposte per la futura attività c'è dunque anche la costituzione di gruppi di soggettisti, sceneggiatori, scenografi, registi, operatori, e la proposta di selezionare, prima di tutto riguardo alla serietà del lavoro, i collaboratori dei Cineguf.

Faciliteremo così grandemente il compito del Centro anche, e prima di tutto, facendo conoscere ai giovani che cos'è il lavoro cinematografico. È necessario fare molta propaganda perchè sempre più numerosi siano gli elementi che si possono prendere in esame; è difatti da una grande partecipazione all'attività cinematografica che potrà uscire il selezionato gruppo di testa per la collaborazione nell'industria nazionale.

Questo compito di preparazione ci sarà molto facilitato da lezioni impartite presso i Cineguf da elementi del Centro, e da scambi di film di particolare interesse fra i Cineguf, che si sono assunti anche il compito di salvare dal macero tutte le pellicole importanti che capitino sul mercato locale.

Perchè abbiamo prima di tutto bisogno di vedere, e il vedere nel cinema è la più grande forza che spinge a fare, e la migliore propaganda cinematografica; l'affollamento delle reclute del cinema non ci spaventa, perchè noi lo pensiamo non con la tristezza di fabbrica degli illusi, ma con la gioia di una vitalità prorompente degli italiani dedicata all'« arma più forte » della propaganda delle idee.

E l'interessarsi al cinema d'idee crediamo sia un campo in cui cimentarsi è grandemente utile, non solo ai ridottisti. Idee naturalmente espresse nella chiara narrazione che è alla base di ogni lavoro cinematografico, ritenendo materia da trattare sotto il vincolo di una chiara direttiva e il documentario dei campi, delle officine, dei monumenti, e lo scientifico e divulgativo, e il film a soggetto. Distinzione quest'ultima puramente di chiarimento, potendosi intendere per delle opere tendenti ad un unico scopo, l'esistenza del soggetto come connaturale al loro svolgimento.

Speriamo dunque che quest'anno chi ha i mezzi di lavorare con più sicurezza, ci dia qualcuno di questi film, in cui ogni scena sia un documento di vita, chiaro nella concezione, sicuro del suo linguaggio cinematografico, perfetto nella risoluzione delle difficoltà tecniche.

Se un film di mezz'ora che tenti questa strada ci avvincerà per un solo minuto con la perfezione dell'espressione raggiunta, potremo dire che il passo ridotto ha dato un contributo di prim'ordine alla nostra conoscenza cinematografica e un risultato veramente meritevole dello sforzo che le gerarchie dei gruppi Universitari e del Ministero della Cultura Popolare han fatto e fanno per portare anche questa attività a un livello di sicuro rendimento nel quadro del problema della cultura nazionale.

MARIO CHIARI

Cinematografia didattica o cinematografia politica?

Dal primo Congresso di Bordeaux, del 1912: tenuto dalla « Società dell'arte nella Scuola », per trattare della cinematografia scolastica, a quello internazionale di Vienna, del 1931, sul film d'insegnamento, al Congresso internazionale del cinema educativo e didattico, che si svolse a Roma nell'aprile del 1934, grandi passi sono stati compiuti in questo particolare campo. Da una situazione d'interesse puramente teorico, si è passati ad una pratica realizzazione. Come siamo lontani dalle isolate discussioni di studiosi, pedagogisti e amatori; dagli atteggiamenti sospettosi degli insegnanti, i quali temevano di essere diminuiti, nella loro dignità di maestri, dall'ingresso del cinema nella scuola. Oggi tutti ne riconoscono l'efficacia; tutti parteggiano per questo nuovo potentissimo ausilio didattico. Le divergenze di opinioni insorgono solo quando si viene a discutere sul metodo da seguire nella presentazione dei film.

Il problema della cinematografia scolastica, come quello della radiofonia, è veramente all'ordine del giorno in quasi tutti i Paesi del mondo. Negli Stati Uniti d'America la cinematografia è considerata con particolare interesse, e specialmente nel campo scientifico trova applicazioni davvero preziose. La Russia bolscevica tenta di imprimere alla cinematografia un qualche sviluppo, all'interno con pellicole esaltanti le conquiste sociali del comunismo, per l'estero organizzando e facilitando l'esportazione, incoraggiata da Stalin e Litvinoff, di pelli-

---

Relazione tenuta al Convegno di cinematografia didattica.

cole di propaganda, o che presentano tristi scene di affamati e disoccupati, dirette a fomentare e suscitare disordini sociali in quei Paesi demoliberali, in cui lo Stato è avulso dalla vita morale e sociale del popolo. Come ogni altro istituto, anche la scuola nella Russia deve concorrere ad inculcare nei ragazzi i principi marxisti. La legge riguardante la scuola dice testualmente: « Tutto il lavoro della scuola dev'essere indirizzato a sviluppare negli scolari la coscienza proletaria di classe e gl'istinti relativi, a mettere in rilievo la solidarietà di tutti i lavoratori contro il capitale e a preparare la gioventù a un'utile attività produttiva e sociale ». Quindi anche la cinematografia dovrebbe concorrere a così triste fine.

Se non che formulando il bolscevismo i suoi piani esclusivamente per un interesse economico, perchè intende soddisfare dell'uomo unicamente i bisogni materiali, fallisce in ogni sua azione. Infatti la gran maggioranza dei proiettori rimangono inutilizzati nelle scuole e nelle organizzazioni, perchè inservibili a causa di irreparabili difetti di costruzione.

È noto l'incremento dato al cinematografo dalle istituzioni religiose. Scuole, oratori, ricreatori, sono stati dotati di apparecchi. Quasi in ogni Paese del mondo, le istituzioni religiose hanno creato particolari organismi per la censura delle pellicole in commercio e la pubblicazione di bollettini, nei quali sono indicate quelle pellicole che possono essere proiettate a qualsiasi pubblico. Vescovi e pastori continuamente rivolgono la loro attenzione alla cinematografia, con discorsi, studi e precise direttive. Il Papa ha lanciato al mondo cattolico una Enciclica, allo scopo di richiamare sul problema il vivo interesse dei sacerdoti e di tutti i fedeli.

Ma per quanto si riferisce alla cinematografia scolastica, all'avanguardia bisogna considerare la Germania nazista. In dati ufficiali del 1934 si parlava di 16 mila apparecchi a passo 16, in uso nelle scuole a scopi didattici, educativi, politici. Nel 1935 si era a 20 mila. Il 26 giugno del 1936, fu emanato il decreto « sui film educativi e l'istituzione di centri governativi di cinematografia ». Per dirigere e imprimere uno svolgimento unitario al progetto veniva istituita la « Reichstelle fur den unterrichtsfilm », cioè: « Il centro statale di cinematografia educativa ». Contemporaneamente il governo nazista ordinava alla nota società Zeiss-Ikon ben 60 mila apparecchi per le scuole d'ogni grado e

tipo. Con questa ordinazione praticamente tutte le scuole tedesche sono per essere munite di proiettore a passo ridotto 16 mm.

Quale è la situazione della scuola italiana rispetto alla cinematografia?

Il 1924 come ricordava il Ministro Bottai nel discorso al Senato del 22 marzo 1937-XV, il Capo del Governo intervenne perchè il problema della cinematografia scolastica fosse studiato sotto tutti gli aspetti. Lasciamo la parola al Ministro responsabile:

« Il filo del discorso mi porta a deviare, per un momento, dall'intrapreso esame degli altri Testi Unici. Ma vi torneremo. I problemi, in cui ci siamo imbattuti, meritano, che vi ci soffermiamo un poco. Sono, voi l'intendete, i problemi della radio e del cinema nella scuola.

Il Duce, precorritore d'ogni evento e necessità, li ha posti all'ordine del giorno della scuola, fin dall'avvento del Regime fascista. È del 1924 un suo memorabile intervento, per introdurre nelle scuole questi due potenti ausili dell'insegnamento. In seguito, parlando e scrivendo sulla politica rurale del Regime, affermò che « ogni villaggio deve avere la radio ». Fu istituito l'Ente Radio Rurale, il quale, sotto l'impulso del Segretario del Partito e con il concorso attivo e volonteroso della scuola, superando non lievi difficoltà finanziarie, ha diffuso, in soli tre anni, 9081 apparecchi, che servono 2 milioni di alunni. La sua opera continua e il Ministero vi collabora, perchè sia portata a compimento nel più breve giro di tempo. Tutti i dirigenti della scuola, infatti, sono stati impegnati a promuovere le necessarie iniziative, perchè ogni scuola elementare sia munita di apparecchi radioriceventi e, dovunque i mezzi finanziari lo consentano, di impianti con diramazioni in tutte le scuole. Il secondo problema, quello del cinema, impone uno sforzo considerevole. Lo stiamo studiando e impostando con organicità, in collaborazione col Ministero della Propaganda, perchè sia evitata la benchè minima dispersione di mezzi e tutti siano, invece, convogliati a uno scopo. Pedagogisti, sociologi, politici, cineasti, sono concordi nell'affermare, che la cinematografia ha vasti compiti didattici ed etici. La rapidità impressa dal mondo moderno al ritmo della vita; il moltiplicarsi delle conquiste della scienza e della tecnica; gli avvenimenti politici e militari, che hanno immediate ripercussioni sulle situazioni economiche e sociali, esigono la risoluzione organica dei due problemi, i quali si presentano sotto un duplice aspetto: l'uno tecnico-finanziario, l'altro arti-

stico-didattico. Se pensiamo, che una massa imponente, d'oltre 6 milioni di alunni, dal bimbo dell'asilo al giovane degl'istituti medi e superiori, potrà vivificare la sua cultura, comparandola ogni giorno, alla realtà della vita, col mezzo della radiofonia e della cinematografia; se pensiamo, ancora, che tutta questa fiorente giovinezza si fa nella famiglia spontaneamente propagandista di quanto nella scuola apprende, comprendiamo come sia necessario superare ogni difficoltà, per raggiungere la soluzione integrale, che sarà opportunamente graduata nel tempo, al fine di operare senza indugi, ma anche a seconda dei mezzi, a volta a volta a nostra disposizione.

Graduata, sopratutto, voglio precisare, per dar tempo alla didattica di assimilare la nuova tecnica. La radio e il cinema nella scuola non vogliono significare una aggiunzione bruta di mezzi eterogenei ai libri, alle carte e tabelle illustrative e dimostrative, ma creazione d'una attitudine nuova dell'insegnamento e dell'apprendimento. Radio e cinema scolastici, trasmutati in altra funzione da quella che assolvono ordinariamente. Il camerata Solmi già ebbe, quale Sottosegretario all'Educazione Nazionale, ad affrontare questi aspetti del problema, il camerata Giuliano vi ha, di recente, dedicato uno scritto acuto e audace. Uomini della scuola, l'uno e l'altro; e non i soli, che studiosi e pedagogisti ne intendono, ormai, l'importanza: per le scuole medie (v'è, già, chi indica nella radio e nel cinema mezzi di diffusione e integrazione della stessa « lezione » universitaria), per le scuole medie, dicevo, non meno che per le elementari ».

Giuseppe Bottai, sensibile per natura e cultura ad ogni manifestazione della vita moderna, appena chiamato al nuovo dicastero, allo scopo di trasferire sul piano pratico il problema della cinematografia scolastica, istituiva, presso il suo Gabinetto, un apposito ufficio per la radiofonia e la cinematografia scolastica, col fermo proposito di realizzare le direttive del Duce, dotando gradualmente tutte le scuole di apparecchio cinematografico.

Seguendo le precise direttive di S. E. il Ministro, l'Ufficio ha compiuto:

a) una inchiesta sulla consistenza patrimoniale delle Casse scolastiche degl'Istituti medi di ogni ordine e grado, allo scopo di stabilire quante Scuole potrebbero eventualmente, con mezzi propri, dotarsi di proiettore;

b) una inchiesta sul numero dei proiettori di cui sono dotate le scuole medie. Questi ammontano a 540: a passo normale 359; a passo 16 mm. soltanto 26; 72 a passo 9 ½; 83 dei più diversi tipi.

L'espletamento della duplice inchiesta, rivolta a migliaia d'Istituti, ha richiesto lungo tempo e lavoro minuto e attento.

I dati sui proiettori hanno fatto conoscere quanto scarso ne è il numero; la diversità dei tipi sta a testimoniare che la Scuola, in questo campo, ha marciato senza direttiva alcuna.

Basta avere un minimo di cognizione sull'efficacia della cinematografia nell'insegnamento in generale, e in alcune branche di quello universitario in particolare, nell'educazione, nell'arte, nella organizzazione scientifica del lavoro, per convenire che questa situazione delle nostre scuole e questo stato di disordine e inefficienza non debbono più a lungo continuare;

c) uno studio dell'organizzazione data dai Paesi stranieri alla cinematografia scolastica.

Da tale inchiesta è risultato che sono molti i Paesi i quali dedicano particolari cure al cinema d'insegnamento ma pochi quelli che vantano una vera e propria organizzazione statale o parastatale. Fra questi pochi, all'avanguardia, dicevo, bisogna considerare la Germania, la quale ha impresso, in breve giro di anni, un eccezionale impulso alla cinematografia scolastica.

È risultato ancora che nessuna di queste organizzazioni si può adattare alla nostra struttura politica, alla nostra natura morale, intellettuale, psicologica.

Il nostro Paese ha una sua configurazione e divisione politica; sui problemi sociali e morali, il popolo italiano ha una sua intelligenza e una sua psicologia. Tutto ciò reclama l'applicazione di una particolare metodologia nell'insegnamento e, quindi, una particolare realizzazione del film relativo.

d) lo studio di una nostra organizzazione della cinematografia scolastica.

Nel procedere in tale studio, l'Ufficio ha avuto continui contatti e scambi di idee con gli organi competenti del Ministero della Cultura Popolare, i dirigenti dell'Istituto Luce e dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, e inoltre, ha ascoltato la parola dell'espe-

rienza di studiosi, che dedicano, da anni, la loro attenzione al cinema d'insegnamento.

Non è possibile anticipare le conclusioni di questo studio, ma si può dire che sono state previste una organizzazione centrale, semplice e dinamica, e una organizzazione periferica, atta a rispondere alle innumeri necessità dei vari Istituti disseminati in ogni angolo d'Italia; che l'una e l'altra si rivolgeranno ad ogni tipo di scuola, dalle elementari alle università, e che dedicheranno speciali cure alle scuole di confine e dei piccoli centri rurali.

Lo studio ha rivelato altresì l'insorgere di molteplici altri problemi, in apparenza secondari, ed invece tutti essenziali. Problemi fisiologici, psicologici, pedagogici; di natura tecnica, che si riferiscono ad una appropriata edilizia scolastica, e alla preparazione degl'insegnanti all'uso dei proiettori; di natura didattica, che riguardano anche i libri di testo, i quali dovranno armonizzarsi con il patrimonio filmistico; di natura finanziaria, perchè la risoluzione, sia pure graduale, di un così complesso problema, richiede mezzi ingenti.

S. E. Bottai nulla ha trascurato, e nulla trascurerà, perchè la realizzazione corrisponda ai reali bisogni della Scuola, alle esigenze del Fascismo, ai nostri interessi imperiali.

A questo punto bisogna domandarsi in che risiede la ragione di tanto interesse per la cinematografia. La risposta è semplice: il cinematografo è un potente mezzo per istruire, educare, suscitare stati d'animo. E' un mezzo di propaganda, con il quale nessun altro può competere. Nemmeno la parola affascinante, perchè l'oratore può rivolgersi soltanto ad un pubblico ristretto e se fa uso della radio, affida esclusivamente all'onda sonora, che non ha particolari elementi di suggestione, il raggiungimento del fine che si è proposto.

Quali sensi, invece, il cinematografo richiama a sua disposizione per incidere sulla intelligenza e la coscienza? La vista, prima d'ogni altro, l'udito, in via subordinata. Fatti suoi questi due sensi, può muovere con estrema facilità tutti gli altri.

Scrive Rudolf Arnheim: « Se guardiamo alle realizzazioni dell'organo più importante dei nostri sensi, la vista, constatiamo che esse sono tanto molteplici da potersi affermare non a torto che ci danno le cose stesse e non soltanto la loro immagine ».

Il cinematografo, si rifletta, non fa ragionamenti, discorsi o lezioni. Il cinematografo racconta. Ma racconta rappresentando, risuscitando la

vita com'era e com'è, cioè offrendo d'ogni cosa, fatto ed avvenimento, le immagini essenziali, le più semplici, e perciò le più potenti, quelle che entrano nella memoria di tutti, per non uscirne mai più.

È noto che la grande maggioranza degli uomini è incapace di un pensiero proprio, perchè il pensiero è creazione. Quasi tutti parlano le parole udite, seguono l'indirizzo che hanno ricevuto, si muovono per correnti.

Ora il cinematografo, che si rivolge a masse enormi, è divulgatore più efficace di concetti e idee, e di conseguenza il creatore più sicuro di indirizzi e correnti. Di qui la responsabilità dei governi nei riguardi della produzione cinematografica. Se ne ha subito una riprova nel fatto che moltissimi sono i paesi che hanno sentito il bisogno di una particolare legislazione per la cinematografia e di creare per essa appositi uffici, per la direzione e il controllo dell'attività privata.

D'altra parte il genere di pellicole prodotte negli stati a regime ben definito sta a testimoniare la grande importanza riconosciuta alla cinematografia come strumento di educazione e propaganda.

La Russia bolscevica ha affidato la produzione delle pellicole all'« Istituto centrale di educazione artistica », con sede a Mosca. È istruttivo conoscere il titolo di qualche soggetto cinematografico: *Vita di giovani pionieri ed ottobristi*, *Storia del movimento rivoluzionario*, *La storia del Partito*, *Lotta di classe e movimento comunista nei vari paesi*, *La lotta religiosa.*

Il maggior numero di pellicole è dedicato allo sviluppo industriale e al piano quinquennale.

La Germania nazionalsocialista, che ha diffuso la cinematografia con ritmo accelerato, e la fiorente industria cinematografica tedesca hanno approntato un numero notevole di pellicole per il popolo e la giovinezza: parecchie centinaia, per milioni di metri di pellicola. Esse si riferiscono ai più svariati argomenti, e sono raggruppate sotto particolari denominazioni: *Notizie sulla patria*, *Insegnamento della storia e politica nazionale*, *Biologia*, *Antropologia*, *Arti e mestieri*, ecc.

In Germania si persegue un duplice fine: soddisfare il bisogno di cultura della nazione, svolgere una intensa propaganda fra tutti gli strati del popolo.

Si può concludere affermando che tanta attenzione per la cinematografia, in generale, e per quella scolastica in particolare, è consigliata

da ragioni squisitamente politiche. Anche quando si crede che con la cinematografia si vuole soltanto istruire o soltanto educare. Rudolf Arnheim, che abbiamo già nominato, sostiene che un « film scientifico od istruttivo, quando vuol essere penetrante, lucido e informativo, si deve servire degli stessi elementi rappresentativi del film artistico ». Cioè deve far leva, come l'arte, oltre che sull'intelligenza, sul sentimento e sulla fantasia. Ma ogni volta che sentimento e fantasia sono mossi insieme all'intelligenza, insorgono problemi religiosi o morali, economici o sociali, in definitiva problemi di natura politica.

Il Duce, sempre attento ad ogni manifestazione umana ha detto: « Esistono forme attuali di vita e di attività che vanno seguite da vicino, forme che un tempo non esistevano e che oggi interessano larghi ceti sociali. Il cinematografo è una di queste forme e interessa milioni di persone di ogni età e d'ogni sesso ». Giuseppe Bottai al Senato, nel discorso del 22 marzo 1937-XV affermava che « mutano gli ordinamenti politici, le strutture sociali, i sistemi economici, e il popolo, il vasto popolo, si rivolge alla Scuola per chiederle la necessaria preparazione intellettuale e morale. Per chiederle, dunque, di corrispondere alla vita ».

Come potrebbe, il popolo, corrispondere alla vita, se a lui si insegnasse con gli stessi metodi di cinquant'anni fa, mentre il tempo urge, le nozioni si moltiplicano, i rapporti sociali richiedono a lui la conoscenza pratica, e non solo teorica, di molteplici nozioni?

Come potrebbe corrispondere alla vita se la vita non irrompesse nella Scuola, per illuminarne e facilitarne l'insegnamento, con i più moderni sussidi didattici?

Ciò è vero non solo nell'ordine degli studi superiori, ma anche in quello degli studi elementari. Anzi questi, se ben condotti, offrono all'intelligenza la possibilità di affrontare quelli con più sicurezza, e rendono accessibile ad un maggior numero di individui l'apprendimento di più vaste nozioni, chiarendone e approfondendone la conoscenza.

Una didattica, la quale voglia veramente improntarsi al pensiero italiano e corrispondere alle esigenze del tempo nostro, testimone del cozzo di contrastanti ideologie, deve essere potente mezzo per il raggiungimento di fini politici.

Tutta la nostra tradizione richiama la Scuola a questo preciso dovere. Da quando in Roma la coscienza del cittadino era guida alla

coscienza dell'uomo, la nostra tradizione pedagogica si può dire univoca, perchè non ha mai cessato di richiamare la Scuola ad essere Scuola politica.

« Lo Stato — insegna Mussolini — educa i cittadini alla vita civile, li rende consapevoli della loro missione, li sollecita all'unità, armonizza i loro interessi nella giustizia, tramanda le conquiste del pensiero nella scienza, nelle arti, nel diritto, nell'umana solidarietà; porta gli uomini dalla vita elementare della tribù alla più alta espressione di potenza umana, che è l'Impero: affida ai secoli i nomi di coloro che morirono per la sua integrità e per ubbidire alle sue leggi; addita come esempio e raccomanda alle generazioni che verranno i capitani che lo accrebbero di territorio o i genii che lo illuminarono di gloria ».

Così vasta opera dove lo Stato la inizia e potenzia? Nella Scuola, in cui passa tutto il popolo per attingervi sapere e conoscenza. E perciò per lo meno ozioso voler distinguere le pellicole a seconda del contenuto e chiamarle: scientifiche, didattiche, educative, di contenuto sociale o politico. Questo significa voler sezionare l'individuo in compartimenti stagni, che possono rimanere divisi o comunicare solo aprendo delle saracinesche.

Anche la didattica agnostica e la cosidetta imparzialità scientifica, anche quell'educazione che dovrebbe trovare limiti e approvazione nella coscienza individuale, corrispondente ad un ideale politico: quello liberale.

Tutte le manifestazioni della vita riflettono una determinata spiritualità, una cultura. Il mio amico Daniel-Rops, acuto saggista francese e profondo esploratore della coscienza umana e dei problemi del tempo nostro, scriveva di recente: « Il cinema appare, dunque, come una delle possibilità maggiori che siano offerte ad un popolo per affermarsi in ciò che possiede di più essenziale, di più insostituibile... Col cinema e attraverso il cinema si può agire in profondità sull'anima del popolo... È necessario, per conseguenza, richiedere al cinema che abbia non soltanto una sua tecnica, ma una sua morale, una sua psicologia, una sua metafisica... ». È per questo che noi auspichiamo una cinematografia anche scolastica, che sia nostra, italiana e fascista e chiediamo che anche la pellicola d'insegnamento, per esempio sul ferro, il carbone, il Mediterraneo, abbia un contenuto educativo corrispondente ai bisogni, alle idealità, diciamo agl'interessi della nostra politica. Noi

auspichiamo una cinematografia che, dalla Scuola, operi nella Società, nella famiglia, nell'educazione, nel lavoro, nella vita pubblica del nostro Paese.

Giuseppe Bottai, chiudendo il 29 maggio scorso, nella sua qualità di Ministro dell'Educazione Nazionale, l'annata radiofonica scolastica, parlò agl'insegnanti e ai giovani delle scuole italiane. Egli, ricordava una definizione dello Stato data da Mussolini, concludeva la sua conversazione con queste chiare parole: « Scuola politica: questo è il succo del mio breve discorso. Bisogna vivere la Scuola come un fatto della politica del paese. Sia per i ragazzi la Scuola la prima iniziazione alla politica dell'Impero... ». Questa iniziazione deve essere per tutto il popolo italiano. E nessuno può compierla meglio della Scuola, attraverso la cinematografia politicamente concepita e realizzata. Perchè da essa, dalla Scuola, sei milioni di ragazzi e giovani si diramano in ogni casa d'Italia, a portare a tutti il loro entusiasmo non contaminato da critiche preconcette, la loro vergine, trascinante passione fascista.

ARISTIDE CAMPANILE

Cinematografia, tempo fisiologico e orario scolastico

Il fanciullo cessa di agire come un antropoide, nel momento in cui comincia a parlare. Come hanno dimostrato le ricerche di Jerkes, Learned e Boutau, quando apre il linguaggio, un abisso si scava tra il fanciullo e l'antropoide. Tra l'intelligenza pratica e l'intelligenza razionale esiste continuità nel senso che esse, a dire di Rey, si prestano appoggio vicendevole nella sintesi organizzata, costituente il psichismo umano. Si può dunque immaginare che fin dall'apparizione del linguaggio la evoluzione del fanciullo prosegue su due piani: con l'assimilazione sensorio motrice, struttura l'ambiente e organizza la sua attività, con l'assimilazione razionale egli elabora l'universo dell'azione in termini di pensiero ed organizza la ragione.

Quanto la scienza va dimostrando con le pazienti analisi ha sempre costituito un postulato nella scienza dell'educazione, la quale ha sempre creduto che l'unico veicolo possibile, sia appunto la parola.

Tutto si trasmette con la parola, tutto si acquisisce con la parola. Il discorso costituisce l'asse essenziale delle acquisizioni. Si crea un'arte della parola, la retorica, si notomizza la parola; la grammatica; si idolatra la parola, lo stile.

La malattia della scuola si identifica con la malattia della parola. Il verbalismo, infatti, è l'ipertrofia della parola la quale non più in relazione vitale con le cose, diventa segno astratto o simbolo, « flatus vocis » enumerativo di una realtà frantumata dalla macchina della parola e quindi irriconoscibile.

Il primo libro che si pone in mano al fanciullo è il sillabario che racchiude i primi elementi della parola, le sillabe, che sono come le varie facce di quel prisma costituito dalla parola.

Relazione tenuta al Convegno di cinematografia didattica.

Se la via regale in cui basta mettere il piede per essere elevati alla dignità di uomo è quella della parola, si comprende come la vita della scuola sia nella sua essenza una fioritura fonica.

Il leggere, lo scrivere, si riduce in fondo alla caccia paziente alla più maliziosa delle belve sempre cangiante che è appunto la parola.

L'orario scolastico è la divisione cronometrata del tempo dedicato nella vita di scuola ad un elementare possesso verbale.

Nell'orario scolastico c'è evidentemente un elemento che ci proponiamo di studiare in modo assai breve: il tempo.

Lungi da noi l'idea di addentrarsi nel problema filosofico del tempo. Sappiamo che dopo 28 secoli, gli spiriti più potenti e più lucidi hanno cercato una soluzione per rispondere all'interrogativo posto dalla coscienza umana.

Scrive Khersonskj: « Il pensiero filosofico mai si è irretito in contraddizioni più disperate come nell'affrontare questo problema; in nessuna parte ha roteato in circoli più viziosi e inestricabili: in nessuna parte si è prodigato con meno frutti, finendo in una sterile fantologia, segnando il passo, spegnendosi nelle combinazioni verbali prive di senso ».

Possiamo tuttavia stabilire una divisione tra tempo subbiettivo e tempo obbiettivo, tra tempo spirituale e tempo materiale: tra tempo dell'anima e tempo fisico.

« Il tempo dell'anima — prendiamo la definizione di Poirier — è innanzi tutto il sentimento del divenire, e del divenire ineguale, è la mobilità stessa dello stato di coscienza e il suo rinnovamento, è il presente che si costituisce e si disfa in una tensione e in un progresso sensibile, è l'esperienza viva del presente che lega, raccoglie attorno a una idea, un fascio di sentimenti e di emozioni ».

Il rimpianto, l'attesa, la speranza, l'angoscia che pure si manifestano nel tempo, non sono commensurabili con le lancette di un cronometro. La esaltazione brusca di un sentimento non ha per corrispettivo un moto più vertiginoso del cronometro, il quale non ci serve più non appena, per guasti interni, mimetizza con la corsa o con il rallentamento le nostre emozioni opposte, come il piacere nel primo caso e la noia nel secondo. Ma se esiste un tempo dell'anima, noi non possiamo trovare alcuna unità di misura, perchè ogni anima è un mondo a sè. C'è quindi un tempo del fanciullo e un tempo dell'adulto.

Il primo disaccordo si manifesta quando l'adulto ordina la vita del fanciullo sulla sua propria esperienza del tempo, come avviene quando, per esempio, stabilisce un orario scolastico.

L'osservazione empirica che ciascuno di noi, se non ha perduto affatto la memoria di qualche avvenimento della sua fanciullezza, potrà fare, che il tempo scorre più lentamente nell'infanzia di quanto non avvenga nell'età adulta.

Partendo da quest'impressione uno scienziato, il Lecomte du Nouy, dell'Istituto Pasteur, ha dimostrato che per un uomo di 50 anni il tempo passa 4 volte più rapidamente che per un fanciullo di 10 anni.

Si può veramente dire che fanciulli e adulti vivono in universi separati, ove il valore del tempo è profondamente differente.

Traiamo qualche corollario da questa scoperta. 5 ore di scuola, nell'estimazione psicologica. del fanciullo, equivalgono a 20 ore dell'adulto.

Paradosso? Ma risponde subito il Nouy che la valutazione psicologica è legata alla modificazione fisiologica. C'è quindi un dato di fatto organico, materiale, quindi misurabile.

Se queste 5 ore debbono passare inchiodati sul banco, si comprenderà facilmente il genialissimo metodo di tortura escogitato dagli uomini civili per la futura felicità della propria prole. Poichè non ci spaventano le conclusioni, noi possiamo dire che quando un adulto, un maestro per esempio, ha pronunciato un periodo di 15 parole, per il fanciullo è come se avesse fatto un discorso di 75.

Un momento di distrazione dopo 75 parole per l'adulto è lecito. Se ricordiamo il numero di evasioni dal soggetto che a una conferenza ci concediamo, constateremo che la media di 75 parole è oltremodo ottimista. Se ci concediamo senza scandalo un'evasione ogni 75 parole dobbiamo per dovere di giustizia, reprimere il moto d'ira o di fastidio, quando ci accorgiamo che un fanciullo alla fine di un periodo, non eccessivamente lungo, sbocciato sulla bocca del maestro, prenda il volo nei campi fioriti dell'immaginazione. Si attarderà anche poco, ma ciò basterà per un rinvigorimento delle sue facoltà di attenzione, dato che anche questo tempo della distrazione ha per misura un moto rallentato.

La ricchezza di vita del fanciullo ha come proprio elemento questa, che io chiamerei, ricchezza di tempo ossia durata di più vasta dimensione.

Dobbiamo spogliare il fanciullo di questa ricchezza? Impresa vana e assurda. Il pulsare del suo sangue nuovo è l'arbitro del ritmo che comanda lo svolgimento degli avvenimenti nella vita della prima età.

Per chiarire meglio il nostro concetto passeremo da una considerazione di tempo ad una considerazione di spazio, e diremo servendoci di un'immagine spaziale, che noi dobbiamo coltivare un'aiuola di dimensioni 5 volte maggiore di quella che risulta dalla misurazione effettuata con un metro nostro.

L'arte dell'insegnamento consiste appunto nel far sì che una zona grigia di noia non invada il campo della coscienza del fanciullo.

Potrà il cinematografo divenire uno strumento didattico, un sussidio metodico capace di saldare per così dire in unità vivente i vari insegnamenti? Qui non si tratta di detronizzare l'insegnamento auricolare per quello visivo, ma di far si che lo schematismo delle materie diventi una certa somma di sapere pratico. Il pericolo di mettere tra la vita e l'alunno il libro o il morto programma può essere evitato dal cinematografo? Il più grande pericolo dell'insegnamento, l'ipostatizzazione delle materie, per cui noi cediamo come ad entità astratte alla storia, alla geografia, alla geologia, alla botanica, dimenticando per queste discipline l'angolo di terra in cui noi siamo e di cui subiamo il passato, la struttura, il clima, l'economia, e sul quale dobbiamo agire, può essere superato dalle immagini viventi che operano sullo schermo? Questo è il problema. Così posto, non è necessario spendere molte parole per dimostrare che per cinema scolastico noi non intendiamo quello che vive sotto il segno dell'emozione, che stilizza sentimenti in quadri ed azioni, che ingrandisce e deforma il giuoco drammatico delle passioni umane, che specula sulla vertigine grossolana dei cervelli rozzi e impressionabili.

Noi pensiamo a un cinema che sappia dare il giusto del raccoglimento, il senso dell'osservazione lenta e chiarificatrice, che sia come la messe dei pensieri nati e maturati, che costituisca l'iniziazione sperimentale di tutte le discipline, il calcolo compreso, che sia insomma la macchina che distrugga il meccanismo. In questo nostro piano non c'è posto, come si vede, per i divertimenti, convinti come siamo che ordinariamente divertire e istruire sono termini antitetici e che eliminare lo sforzo nella formazione spirituale è utopia pedagogica opposta al pensiero fascista sull'educazione.

Il cinema scolastico deve apprestare l'osservazione dell'immagine degli esseri e delle cose, di cui non ci è consentito osservazione diretta. Qualche esempio: tutti sappiamo che la storia è una mnemotecnica che rischia di costituire per il fanciullo una fatica in pura perdita. Come dare, allora, il senso della durata degli avvenimenti, se la forma più aderente e più efficiente ci sembra quella che sa rappresentare le grandi tappe della storia sotto forma di quadri di civilizzazione?

Un alunno che abbia visto sullo schermo monumenti storici, opere di arte, collezioni di museo, avanzi di vecchie civiltà, e, sopratutto riproduzioni di scene storiche, avrà conquistato un sapere ben altrimenti solido di quello che si fonda sulle date e le descrizioni dei manuali scolastici. Si dirà che la storia offre possibilità di utilizzazioni cinematografiche molto evidenti, lo stesso dicasi per la geografia, le scienze, ecc.

Io voglio, pertanto, determinare meglio il mio pensiero, non dimenticando che il punto di partenza di questo brevissimo studio è costituito dal fatto che il tempo psicologico divide fanciulli e adulti in universi separati. Il cinematografo scolastico, abbiamo detto, deve rendere possibile il metodo della concentrazione. Supponiamo, per esempio, che un film possa riprodurre uno di quegli apparecchi creati dal Rej per valutare l'intelligenza pratica del fanciullo. Piccoli problemi di dinamica o di statica che richiedono una soluzione dell'alunno in base alla quale è possibile valutare il suo comportamento intellettuale, le lacune, ecc. Si tratta, per esempio, di far rimanere in equilibrio un apparecchio semplicissimo. I fanciulli guardano attentamente l'apparecchio sullo schermo. Poscia si chiede loro di indicare che cosa avverrà, quando una mano che prima sosteneva lascerà l'apparecchio a sè stesso. Cadrà. Se il fanciullo si pronuncia per la caduta, domandiamogli da quale parte, destra o sinistra cadrà. Qualunque sia il pronostico del fanciullo, l'apparecchio lasciato a sè stesso cade. L'alunno è invitato a dire come può essere riequilibrato l'apparecchio.

Parecchi oggetti compaiono sullo schermo capaci di equilibrare l'apparecchio, e tenerlo verticalmente. La scena si anima: l'alunno o dice di non sapere, o dice di non potere, o immagina una soluzione assurda, o propone qualche mezzo irrealizzabile, o si serve, in modo maldestro, degli oggetti messi a disposizione, o in fine, senza esitare, riequilibria l'apparecchio. In questi esercizi la intelligenza del fanciullo messa in azione, stimolata e nello stesso tempo inca-

tenata dall'immagine, che ha presa diretta sulla sua fantasia, scandisce il tempo con il ritmo della propria attività che è poi lo scorrere stesso del tempo fisiologico. L'accumulazione continua di elementi visibili riempie, per così dire, la zona di tempo intercedente tra due valutazioni differenti come sono quella del fanciullo e quella dell'adulto. L'organizzazione mentale non si costituisce su un *flatus vocis*, bensì su un'immagine reale, assorbente e impregnante, nel tempo stesso, l'attenzione del fanciullo. Gli stimoli non gli vengono dalle parole, ma dalle cose, le quali sono sempre più comprensibili, più accaparranti di esse. Le immagini hanno potere più cospicuo delle forme verbali di lanciare il pensiero sempre in nuove direzioni. Il cinema diventa così lo strumento intermediario con cui l'intelligenza organizza sè stessa, un mezzo incitatore per eccellenza di quel realismo dinamico di cui è avidissima la mente del fanciullo. Queste brevi considerazioni indicano sommariamente la via nuova che può battere l'insegnamento. Si tratta di eliminare quella impermeabilità dell'esperienza costituita da quegli strati invisibili creati da un insegnamento esclusivamente verbalistico.

Bisogna qui notare che detto insegnamento verbalistico è per così dire il tarlo di sè stesso. Come spiegare diversamente questa curiosa congiuntura constatata nelle scuole di Francia da uno spirito acuto, ma valevole, in diversa misura, in tutte le scuole del mondo: « la curva che esprime la media degli errori di lingua nei componimenti sale vigorosamente con quella del numero delle materie insegnate e delle ore a ciascuna materia assegnate »? Dimostrazione più concreta di questa non è facile trovare: ma la spiegazione di questo fatto va ricercata nella costruzione di un orario scolastico che non tiene nessun conto del tempo fisiologico, del tempo dell'anima, e conosce come unico mezzo d'istruzione e di formazione solamente la parola. Il cinematografo può offrire all'immaginazione infantile temi accaparranti e viventi, che offrono le migliori occasioni per quelle conversazioni scolastiche che non hanno è vero la solennità della lezione, ma possono impregnare e ravvivare lo spirito.

Accenniamo, sia pure brevemente alla necessità di formare nel fanciullo il senso sociale. Questa necessità è ormai da tutti riconosciuta. Non è possibile una soluzione della questione sociale al di fuori della formazione del carattere dell'uomo. Se esiste una follia collettiva, esiste

altresì una saggezza collettiva. Il centro di gravità dell'educazione si trova nella integrazione dell'individuo con la società. Ora chi dice individuo, dice egoismo. Il fanciullo non è l'essere per eccellenza egoista. L'egoismo, scrive Ponsard, implica un'abitudine di tutto riportare a sè stesso, che suppone una lunga esperienza, durante la quale si è avuto il tempo di imparare a disprezzare gli altri. Ma se non è un egoista agisce come se fosse tale. Ha vissuto, come se fosse il centro del mondo, ha avuto bisogno di tutti ed ha preso l'abitudine di attendere tutto. « Non ha diritto sull'universo, quell'universo che è accorso verso la sua culla?... Finora non ha dato che sorrisi, di cui ha presentito la potenza miracolosa, con la quale creava meravigliose felicità? ». Come svegliare le potenze di disinteressamento, che in lui sono illimitate? Purtroppo, parlando tanto dell'egoismo del fanciullo, noi lo coltiviamo e non sappiamo come dare il gusto del disinteressamento, della generosità, della bontà.

Ebbene inseriamo, negli interessi del fanciullo, germi nuovi. Tra le cose che ipnotizzano di ammirazione il fanciullo, c'è la vita degli animali. Perchè invece di un'astratta ed irata predicazione sulla necessità di sottomettere i propri interessi a quelli superiori del gruppo, non presentiamo al fanciullo scene e fatti del fenomeno sociale nelle società animali? Sullo schermo si possono ammirare fenomeni collettivi sì impressionanti della società delle api, da suggerire l'ipotesi d'una cooperazione effettuantesi sotto una direzione comune. Ciò che sorprende i migliori osservatori naturalisti delle api è che uno dei fondamenti più solidi del loro stato sociale è la perfetta e costante armonia che regna nella loro società. Nessuna tendenza particolarista, nessuna indipendenza individuale, ma lo spettacolo di una volontà sociale e, per così dire, d'una coscienza sociale. E il lavoro collettivo? Ci sono degli uccelli nell'Africa del Sud, i *Philetarus socius,* che si raccolgono e costruiscono i loro nidi, fianco a fianco, in tal maniera che essi sembrano riparati da un tetto comune. E lo scambio di nutrimento? Quando una vespa rientra nel nido, una o più delle sue simili la circondano, si pongono di fronte a lei, leccano il suo apparato boccale e provocano la rigurgitazione d'una parte dello sciroppo assorbito. Si dividono nello stesso modo un frammento di qualsiasi sostanza alimentare portata dal di fuori. E i movimenti di folla? Facciamo cadere nell'orificio di un nido di *Camponotus* alcuni granelli di terra: un flusso di formiche non tarda ad

uscirne, agitato; circolano in tutti i sensi attorno all'orificio per un perimetro di 15 a 20 cm. di diametro. L'agitazione si propaga da individuo a individuo. La folla si muove, il gruppo si difende. Qui ci limitiamo a portare qualche esempio; ma in questo campo le possibilità sono numerosissime. L'interesse che si può svegliare nel fanciullo sulle provvisioni alimentari, sulle culture e gli allevamenti, sugli aiuti vicendevoli nel regno animale, non si limita ad un'informazione zoologica, ma può, come abbiamo detto, divenire efficace suggerimento morale. Il senso sociale, che è il primo elemento della formazione politica, si sveglia e viene dalla natura riflesso sullo spirito, dalla natura che lancia il primo appello ad uscire di sè stessi e sottomettersi alla legge.

Si sa che le favole sono state fin dagli albori della civiltà, potenti mezzi di educazione, appunto perchè i primitivi, come i fanciulli, vedono negli animali un'incarnazione plastica dei loro sentimenti. Ora il cinematografo che può non solo rendere favolosa la realtà, ma altresì mostrare come la realtà sia favolosa, mette a disposizione degli educatori mezzi insospettati e potentissimi di educazione.

Ecco una favola vera, per esempio. Il Rabaud racconta: « Io incontro un *Messor structor* di media corporatura (6 mm.) che porta un brandello vegetale d'aspetto membranoso, in forma di triangolo isoscele i cui lati misurano 1 cm. e la base 7 mm. Attraverso a tutti gli ostacoli, aggrappandosi ai fili d'erba o urtando ciottoli, a volte camminando a ritroso e tirando il suo carico, o portandolo davanti a lui come una bandiera, il *Messor* avanza lentamente. Infine arriva alla base del monticello crateriforme, che circonda e sormonta l'edificio del formicaio: comincia la scalata, Ma il terreno mobile cede sotto di lui e lo riconduce continuamente in basso. Dopo qualche minuto, il *Messor* abbandona il suo bottino. A passo precipitato, percorre i dintorni prossimi. Sale fino in alto del cratere, penetra nel nido: va veramente a cercare aiuto? La coincidenza per lo meno è strana.

L'esemplificazione potrebbe continuare. Si potrebbe altresì insistere sulla lenta impregnazione che si compie nell'anima del fanciullo per virtù di questi suggerimenti indiretti, ma appunto per ciò efficaci, che la natura sa dare.

Il cinematografo è veramente un occhio mentale che si apre su orizzonti insospettati, che fuga zone che sembrano interdette alla potenza umana e che riesce, come una leva potentissima, a sollevare il peso del

nostro egoismo, facendoci uscire da noi stessi per ammirare una realtà che ci sorpassa e che nasconde sempre nuove meraviglie.

Un'altra osservazione. Un'educazione scolastica cinematografica è per così dire un antidoto preventivo contro il superficialismo sentimentale di cui talvolta il cinema per adulti si rende colpevole. In qualche migliaio di metri di pellicola si vedono talvolta arbitrariamente sovrapposte passioni e sentimenti che vivono in realtà per anni e assediano il cuore umano per tanto tempo. La prospettiva mentale viene così ad essere turbata. Ebbene, se noi sapremo dare il gusto del cinematografo scolastico, avremo vaccinati i nostri alunni contro simili malattie. Esso non sarà più considerato come l'industria della distrazione, come macchina delle illusioni e dei caratteri convenzionali, nero su bianco, ma come potente mezzo di esplorare la realtà.

Questo precoce orientamento mentale, formerà una coscienza attiva, la quale non si accontenterà più di quella adesione passiva che comunemente i film richiudono. Una simile educazione cinematografica influirà certamente sulla produzione, la quale dovrà soddisfare a questa condizione: stimolare gli uomini in una determinata direzione. I piccoli di oggi, se opportunamente formati, possono influire sulle direzioni che prenderà il cinematografo di domani, il quale si troverà di fronte ad anime di altra consistenza spirituale: quella consistenza per cui il Fascismo lavora.

Consistenza qualitativa, in opposizione alla consistenza quantitativa che è propria della materia e di tutte le concezioni materialistiche della storia, si chiamino marxiste, socialiste, comuniste. Concezioni puerili, giacchè è proprio del fanciullo, in cui lo spirito ancora sonnecchia, servirsi delle differenze quantitative, prima di utilizzare i caratteri qualitativi. Il comunismo — sia detto qui di passaggio — come quantitativismo è una malattia d'infantilismo spirituale. Tragico infantilismo!

Questa breve nota non vuole essere che un presentimento di quanto il cinematografo potrà fare nella scuola. Un'innovazione didattica si impone: vorremmo dire rivoluzione se la parola non ci sembrasse eccessiva. Occorre far roteare la scuola non attorno alla parola, ma attorno all'immagine, la quale suggerisca la parola giusta, che abbia per così dire corpo e contorno determinato e sia espressione che getti nel sacco del vago e dell'indistinto tutto ciò che raccoglie. Noi non vogliamo che i fanciulli siano esemplari viventi di minuscole enciclopedie. Cerchiamo

una zona di contatti con la spontaneità del fanciullo, con il ritmo della sua anima che dà al tempo stesso e allo spazio dimensioni ben più grandi di quelle che ad essi dà l'adulto. Occorre rivedere il piano degli insegnamenti, occorre disfarsi di quella mentalità che vede lo scibile là solo ove vede una materia scolastica. Le nostre abitudini mentali non si opporranno, non prenderanno le colunnelle dei sofisti? Bisogna aspettarselo.

Ci sarà tuttavia, chi saprà uscire con forze proprie dal ciclo mortificante delle abitudini, saprà interpretare i bisogni profondi dell'anima infantile, saprà creare gli strumenti di quel realismo dinamico, di cui il cinematografo mi sembra il veicolo più appropriato.

Allora fanciullo e adulto, pur vivendo sotto due tempi psicologici diversi, sapranno far coincidere il tempo siderale e il tempo psicologico, e vivendo nello stesso spazio, non vivranno in due mondi differenti.

NAZARENO PADELLARO

Utilità del passo a 16 m/m nella cinematografia scolastica

Uno dei problemi tecnici e scolastici più discussi in questi ultimi tempi, e, in particolar modo, subito dopo l'avvento del film sonoro, è stato quello riferentesi al passo da adottare nella realizzazione della cinematografia educativa in genere. Ragioni pro e contro il passo normale di 35 m/m, che alcuni mostrano ancora di preferire, fecero sì che tale problema rimanesse per un pezzo senza una pratica soluzione di principio. Scartata, infine, l'idea di accettare il film di passo standardizzato, già universalmente in uso nel settore della cinematografia a carattere spettacolare, perchè di dimensioni troppo grandi, e quello di m/m 9,5 perchè di dimensioni troppo ridotte, la gara si restrinse fra il 17,5 adottato dalla Organizzazione Pathé Rural, e il 16 m/m, prevalentemente affermatosi in altri Paesi per i bisogni dilettantistici. Come si sa la scelta cadde sul passo 16, poichè il Consiglio dell'Istituto Internazionale di Cinematografia Educativa, che ha sede in Roma ne decise la adozione ufficiale. È precisamente di questo formato che noi parleremo, poichè su di esso si baserà e si svilupperà la cinematografia scolastica italiana il cui avvento, già preannunciato da S. E. il Ministro Giuseppe Bottai all'Assemblea Senatoriale del 22 Marzo 1937, va ora avviandosi con ponderata cautela verso la sua pratica realizzazione, attraverso lo studio e l'azione dell'Ufficio per la Radiofonia e la Cinematografia Scolastica.

Non è questo il momento di riaprire la discussione sui moventi che determinarono l'adozione internazionale del passo 16 tanto più che, allo stato dei fatti, tale discussione risulterebbe oziosa; e nemmeno sarebbe proficuo prendere in esame le opposizioni che i fautori del passo cinematografico normale continuano a fare a causa della preferenza accordata al passo ridotto. La Cinematografia scolastica a passo 16 è un fatto

---

Relazione tenuta al Convegno di cinematografia didattica.

compiuto ormai e noi vedremo i lati utili che questa scelta presenta. Le considerazioni che ci proponiamo di svolgere sono di due ordini: tecniche e pratiche.

Incominciamo subito col dire che per i piccoli formati in uso nella fotografia di movimento, è accaduto, presso a poco, quello che è accaduto nel campo delle onde elettro-magnetiche. Ci furono due gamme d'onda, le lunghe e le medie, che entrarono immediatamente in quella che potremmo chiamare radiofonia ufficiale e delle altre, le corte, che, considerate come di scarsa applicazione pratica, vennero cedute all'attività dei dilettanti radiofonici. Senonchè le onde corte, perfezionatesi attraverso il paziente lavoro di indagine e alla sperimentazione dei dilettanti, mostrarono di possedere qualità tali di rendimento per le comunicazioni a grandi distanze, che si videro immediatamente poste a fianco alle prime due; per tal modo, pur senza averle detronizzate, esse costituiscono oggi il mezzo di maggiore portata di cui l'uomo disponga, dopo il pensiero, per varcare le immense lontananze della terra. Egualmente si può dire, nel campo cinematografico, dei formati a passo ridotto. Sorti, in un primo momento per i bisogni puramente ricreativi di una esigua schiera di dilettanti, hanno finito col rivelare l'esistenza di certe peculiari doti per cui essi vanno ponendosi a fianco della cinematografia spettacolare. Non possiamo pensare certamente che la cinematografia a passo ridotto pretenda di sostituirsi a quella a passo normale; ma è lecito asserire che essa potrà e dovrà vivere e prosperare vicino alla sua maggiore sorella, in virtù della sua diversa ma non meno apprezzabile utilità. Chiudiamo, ora, la breve digressione e rientriamo nell'argomento principale. Non so se sia necessario ricordare come la differenza intercorrente tra un film a passo normale e un film a passo ridotto, si basi sulla larghezza o, meglio ancora, sulla diversa velocità di scorrimento che un film presenta nella ripresa e nella proiezione. Il film di passo normale ha una larghezza di 35 m/m; la larghezza, invece, di un film a passo ridotto è, nel nostro caso, di 16 m/m.

Introdurre nelle nostre scuole la cinematografia sul film di 35 m/m come desidererebbe ancora un certo numero di tecnici e di insegnanti, sarebbe impresa talmente ardua, da potersi considerare addirittura come irrealizzabile. Le ragioni? Eccole:

Costo rilevante dell'impianto, installazione richiedente accorgimenti e misure di garanzia particolare, enorme spesa per l'acquisto del materiale sensibile necessaria a creare una grande cinemateca nazionale rispondente ai bisogni delle scuole d'ogni tipo e grado, difficoltà

non lievi per la organizzazione centrale e periferica indispensabile per una rapida, sicura, pratica, ed economica distribuzione di programmi cinematografici.

Il numero degli ostacoli, come ognuno vede, non è piccolo; qualitativamente, come avremo occasione di rilevare nel corso di questa relazione, essi appaiono ancora più preoccupanti.

A priori, si può affermare come l'adozione del passo ridotto a 16 m/m. li elimini in modo quasi completo. Incominciamo con l'occuparci del costo dell'impianto. I normali apparecchi sonori sul passo 35 m/m., hanno prezzi oscillanti tra le 10.000 e le 100.000 lire; per alcuni impianti il costo è anche più elevato. Noi ci soffermeremo, naturalmente, sul costo minimo: 10.000 lire costituiscono una somma rispettabile e ben poche, in verità, sarebbero le scuole disposte a spenderla anche perchè, malgrado tutta la buona volontà dei costruttori, tale costo non potrebbe scendere nè potrebbe venir ratizzato in modo da rientrare nelle loro possibilità finanziarie. L'alta e costante velocità che il trasportatore di un impianto cinematografico sonoro a passo normale deve imprimere alla pellicola, esige una speciale, accuratissima lavorazione degli organi essenziali perchè la fissità delle immagini sullo schermo e la registrazione foto-acustica risultino perfette quanto più è possibile e si mantengano sempre nella loro giusta messa a punto. La esigua velocità richiesta dal film ridotto, invece, permette di raggiungere risultati pressochè analoghi con minor dispendio di organi meccanici poichè è ben più facile guidare una pellicola che scorra alla velocità di 17 cm. al minuto secondo, come avviene nel passo ridotto, (e qui troviamo la vera etimologia di questa denominazione) anzichè un'altra che scorra alla cospicua velocità di 46 cm., che è la normale marcia di un film sonoro di 35 m/m.

Inoltre, la minima superficie di un fotogramma a 16 m/m — superficie che si può calcolare in appena 52 m/mq. — consente di attuare dispositivi di illuminazione nei quali il rendimento ottico può essere spinto al massimo in virtù appunto del piccolissimo raggio del cerchio luminoso destinato a rischiarare il fotogramma stesso. In altre parole, a parità di flusso luminoso, si ha una molto maggiore concentrazione di raggi su un film di piccole dimensioni che su quello di dimensioni usuali, di conseguenza viene eliminata la installazione della grande lanterna richiesta dalle lampade intensive o dall'arco voltaico a specchio parabolico generalmente in uso negli impianti delle pubbliche sale. Tutto si riduce, dunque, ad un dispositivo di dimensioni minime basato

sull'uso di una piccola lampada ad incandescenza, la cui luminosità viene, però, esaltata con geniali applicazioni ottiche fino al punto da permettere una proiezione ottima e per fissità e per chiarezza perfino con un quadro avente anche oltre quattro metri di lato. Tale ampiezza, conveniamone, è più che sufficiente per una proiezione scolastica. Inoltre, la possibilità di poter affidare il movimento del complesso meccanico ad un motore elettrico di potenza ridotta, facilita il compito dei costruttori, permettendo loro, di eliminare i motori di maggior costo in uso nei comuni impianti, senza, per altro, menomare il buon rendimento della registrazione foto-acustica. Or bene, queste ed altre semplificazioni di carattere meccanico, cui sarebbe inutile accennare, possono far sì che il prezzo di un ottimo impianto sonoro per passo 16, si aggiri soltanto intorno alle 4 mila lire. Siamo nell'ambito di una spesa accessibile, tanto più che il competente Ufficio per la Cinematografia Scolastica, non mancherà certamente di studiare, d'accordo con le ditte produttrici degli impianti, forme ratizzate di pagamento a larghissimo respiro.

Passando dal fattore « costo » a quello riferentesi alla installazione dell'impianto, constatiamo come in questo campo l'utilità del passo 16 si dimostri provvidenziale, non richiedendo la dispendiosa attrezzatura imposta dal passo normale. Basta, infatti, una comune presa elettrica perchè l'apparecchio sia in grado di funzionare; nè occorrono cabine speciali, nè pesanti supporti, nè organi di manovra spesso di non facile uso, nè cavi elettrici per amperaggi a tono elevato, poichè i motori e le lampade ad incandescenza di 100, 200, e 300 Watt usate in simili impianti, hanno un assorbimento che va da 4 a non più di 10 Ampères. Ne consegue che l'attacco può essere fatto anche su un modestissimo contatore d'illuminazione domestica; e ciò è particolarmente importante perchè, anche se si dispone l'impianto in una cabina stabile — e questo, per ovvie ragioni, sarebbe ottima cosa — vengono eliminate tutte le altre spese richieste, dall'impianto stesso, dato che è sufficiente collegare l'apparecchio, come abbiamo già detto, ad una normale presa elettrica. Ma v'ha di più. Anche se una scuola non possa disporre di una cabina, nessuna misura di sicurezza imposta dalla legge vieta di eseguire la proiezione col passo ridotto, poichè questo, lavorando su pellicola ininfiammabile e, cioè priva di celluloide, non soggiace, a tali regolamenti. In altre parole, si può collocare l'impianto anche in mezzo agli spettatori, poichè qualsiasi cosa accada durante lo spettacolo, il pericolo di incendio non sussiste in quanto la

pellicola non può assolutamente entrare in combustione. E perchè tali requisiti di sicurezza integrale non vengano mai meno, speciali commissioni tecniche vigilano alla fabbricazione di questo materiale sensibile.

Il rendimento fonico di un apparecchio a passo ridotto è soddisfacente sotto ogni punto di vista, come abbiamo potuto personalmente constatare durante prove eseguite con impianti già in funzione. L'unica differenza, infatti tra il complesso sonoro del 35 m/m e quello del 16, sta nella colonna di registrazione foto-acustica, la quale viene ottenuta con speciali accorgimenti riduttivi. Quanto agli apparecchi di amplificazione, i loro circuiti elettrici e le loro qualità essenziali non differiscono in nulla da quelle normali. Per conseguenza, sia la riproduzione della parola come quella dei suoni possono considerarsi tecnicamente e musicalmente assai buone. Passando ai lati pratici del problema, diremo come la utilità maggiore del 16 m/m si ritrovi nel notevole risparmio di materiale sensibile. Esaminiamo anche questo aspetto. Il rapporto tra la lunghezza di un film a passo ridotto nei confronti di un altro a passo normale è di 2,5; ciò significa che un film a 16 m/m lungo 100 metri, ha la stessa durata di un film 35 m/m lungo 250 metri.

Vediamo, ora, quale economia si possa realizzare nella organizzazione della grande cinemateca scolastica che S. E. il Ministro Bottai intende mettere a disposizione delle nostre scuole.

Supponiamo che un film abbia una lunghezza media di 150 metri; e supponiamo ancora che annualmente si debbano condurre a compimento 50 film. Perchè ogni provincia possa disporre di un numero di copie sufficienti ad assicurare una efficace distribuzione alle varie scuole, occorrerà stampare non meno di 400 copie per ogni soggetto: ne consegue che per 50 soggetti occorrerebbe consumare annualmente un metraggio di ben 3 milioni. Continuiamo. Senza tener conto del materiale negativo necessario alla ripresa nè di quello occorrente per la registrazione foto-acustica, poichè il costo di esso incide in misura trascurabile nella produzione di qualsiasi film, avremo che il costo di questi tre milioni di pellicola sarebbe, spese di lavorazione a parte, di un milione e mezzo di lire, in cifra approssimata. Se lo stesso numero di copie si dovesse, invece, preparare con pellicole di 35 m/m, il fabbisogno di queste non sarebbe di 3 milioni di metri, ma di ben 7 milioni e mezzo; ed essendo il suo costo assai maggiore, ne deriva che occorrerebbe affrontare una spesa di oltre 7 milioni. L'evidenza di queste cifre non ha bisogno di alcun commento.

Per quel che concerne, infine, la organizzazione centrale e periferica di distribuzione alle scuole utenti, non minori sono i vantaggi. Un rotolo di 150 metri di pellicola a 16 m/m, corrisponde a 375 metri di quella a passo normale e pesa, bobina compresa, appena 600 grammi; con la relativa scatola di lamiera, il peso sale a 650 grammi. E poichè 150 metri di film hanno una durata, in proiezione, pari a 14 minuti primi, per uno spettacolo della durata di un'ora, occorrerebbero appena 600 metri, per un peso complessivo di 2 kg. e 600 bobine e scatole comprese, in confronto dei kg. 13 che costituiscono il peso di uno spettacolo consimile realizzato su film normale. Per conseguenza, ognuno vede come enormemente più vantaggiosa riesca la distribuzione dei programmi, per il semplice fatto che la spedizione e il rinvio dei film richiesti dalle scuole possa avvenire non attraverso la costosa organizzazione che il peso e le misure di garanzia per la loro infiammabilità, impongono alle pellicole di passo normale, ma puramente e semplicemente attraverso il consueto servizio di pacchi postali, a tutto vantaggio della celerità e del risparmio del recapito.

Nè va trascurato il fatto che la cinematografia a passo ridotto 16 m/m potrà agevolare immensamente la penetrazione della nostra cultura e del nostro progresso in ogni campo, appunto perchè, in tutte le nazioni viene usato per il film scolastico l'identico formato. E non dimentichiamo, infine, che la cinematografia a passo ridotto, entrando nelle scuole, si risolve anche in un incalcolabile vantaggio delle popolazioni rurali, poichè essa soltanto potrà raggiungere paesi e località nelle quali il cinema a passo normale non potrebbe mai essere introdotto.

Riepilogando, ecco gli aspetti più salienti che dimostrano la utilità del passo 16 nella cinematografia scolastica: prezzo dell'impianto cinematografico reso accessibile alle disponibilità finanziarie di una scuola; estrema rapidità di installazione; agevolezza di manovra e facilità di manutenzione, tali da permettere a chiunque di usarlo dopo brevissimo periodo di addestramento; abolizione della patente speciale richiesta per gli operatori delle pubbliche sale; sicurezza assoluta per il pubblico a causa della ininfiammabilità del materiale sensibile adoperato; grande economia nel consumo della pellicola, con conseguente tenuità del prezzo di noleggio; rapidità e risparmio nel meccanismo di distribuzione dei film alle varie scuole; durata superiore ai film normali; possibilità di diffondere la nostra cultura e il nostro spirito politico nei paesi stranieri; attraverso lo scambio e la esportazione del patrimonio filmistico; partecipazione alla lotta contro l'urbanesimo.

Con il conforto di questi vantaggi, il problema della cinematografia a passo ridotto sta per scendere sul terreno della risoluzione pratica.

A questa risoluzione, dato il mezzo tecnico particolare di cui si servirà la Cinematografia Scolastica, possono concorrere le Sezioni Cinematografiche del Guf. I giovani universitari, come è certo negli intendimenti del Ministro dell'Educazione Nazionale, avranno modo di collaborare efficacemente alla risoluzione integrale di questo problema che per varie ragioni ha un autentico interesse nazionale.

GIOVANNI ROSSI

I film presentati al concorso

FILM TURISTICI E DOCUMENTARI A PASSO NORMALE

GERMANIA

DOERING FILM WERKE: Giovinezza e Patria - Giovani in viaggio - Il comignolo deve fumare - La giusta via - Der Feinherbe.

M. WEID - MUENCHEN: Il torrente della montagna.

ISTITUTO FILM CULTURALE GUERLES: Il tesoro degli Uelfi.

PAUL ICBERENG: Del bombice della prugnola e del manto imperiale.

HERBERT DREYER: L'ultima barca in autunno.

REICHSBAHN FILMSTELLE: Il treno di vetro - Un viaggio nelle lontananze.

REICHSBAHNZENTRALE PER IL TURISMO: Viaggi nella bella Germania - La città olimpionica Berlino 1936 - Sulle nuove autostrade della Germania - Dall'Allgau all'Oberammergau - Il Reno da Colonia a Magonza.

UFA: Il variopinto mondo dei pesci - Francoforte - Giardini zoologici del mare - Mannesmann.

TOBIS MELOFILM: La lotta fra i giunchi per la vita - La nave pronta per la battaglia - Lo specchio di carta - Tra terra e mare - Amburgo e la vicina Altona - Attraverso Berlino scorre sempre la Sprea - Bosco senza sentiero.

AGFA: Sul Neker - Il viaggio di Ruebezahl - L'uomo.

REICHSHALN FILMSTELLE: La ferrovia corre sotto Berlino - Quattrocento costruiscono un ponte.

SVIZZERA

FILMZENTRALE - ZURIGO - Dalle montagne invernali alle valli primaverili - Ski sulla neve farinosa - Terra assetata - Domenica sciistica dei « cannoni » - Fiori alpini tra la neve che si scioglie - Tra il lago azzurro e l'Alpe in fiore - Sunto della storia del Loetschberg.

AUSTRIA

VERKERSWERBUNG: Fra roccia e ghiaccio - Radstadt ed i Tauri di Radstadt - Paesaggi dell'Austria.

UNGHERIA

MAGYAR IRODA FILM: Allevamento dei bovini ungheresi - Allevamento delle pecore ungheresi - Produzione del vino ungherese.

OLANDA

Turismo in Olanda.

ITALIA

ISTITUTO NAZIONALE LUCE: Viaggio a Tripoli - Albania - Legionari al 2° parallelo - Aspra meta - Il varo della Vittorio Veneto - Il varo della Littorio - Firenze a Primavera - Cronache impero - Storia fascista.

CONSORZIO NAZIONALE PRODUZIONE ZUCCHERO: La coltivazione della bietola e l'industria dello zucchero in Italia.

ENTE NAZIONALE INDUSTRIE TURISTICHE: Cervinia - Merano.

FILM PRESENTATI DALLE SEZIONI CINEMATOGRAFICHE DEI GUF

Udine: A villa Rosa è proibito l'amore.

Bari: Pescatori del Sud (tre parti).

Perugia: Colonie elioterapiche; Visioni di Como; Gare motonautiche lago di Lugano.

Padova: Il cuore (scientifico).

Bolzano: Goliardi nelle Dolomiti.

Genova: Aria compressa; Circuito motociclistico della Superba.

Salerno: Costiera Amalfitana.

Siena: Resezione dello splecnico in un caso di ipertensione essenziale.

Milano: Con picozza e ramponi.

Pisa: Itinerari di Pisa.

Roma: Ricchezze Africane.

Varese: Vita che ritorna.

Napoli: Il carrossello storico; Il littoriale dello sport a Torino; Panorami.

Bologna: Parallele; Fotogrammi.

Livorno: Aspetti di vita dell'Accademia navale di Livorno; Fotografie della vecchia Livorno.

Torino: Una goccia d'acqua; C'è una casetta sul confine.

Venezia: Ernia inguinale; Laringo Fissura; Orecchio medio; Splenoctomia per sindrome splenomegalica; Sabato al villaggio; Apparecchio per ristagno; Tessilectomia; Tiroidectomia per morbo di Flaiani; Operazione alla milza.

Como: Como + Como + Como; Cinegiornale Como 1937.

FILM TURISTICI, DOCUMENTARI E VARI A PASSO RIDOTTO

GERMANIA

REICHBAHNZENTRALE PER IL TURISMO TEDESCO: Nel museo tedesco di Monaco - Lo studente di oggi - La rievocazione storica di Rottemburgo - Folklore di Assia - Lo sport della ruota - Dresda, città del barocco.

AGFA: Sai fischiare, Giovanna; Bombe Ufa; E.I.A.R.; La vita nei granuli del bromuro d'argento; La miniera di carbone; Dal metallo greggio alle rotaie pronte per l'uso; Il salvataggio nell'acqua; I serpenti; Il linguaggio delle api.

REICHSTELLE FUER DEN UNTERRICHTSFILM: Fili di ferro e piastre blindate; Il ragno dell'acqua; Officina compressori I.

UNGHERIA

MAGYAR IRODA FILM: La coltivazione della paprica; Lo sport della vela.

OLANDA

LINEE AEREE OLANDESI: Documentario.

ITALIA

SALVATORE DI BONITO - NAPOLI: Festa di Piedigrotta.

DOTT. MOSCHETTI LORENZO - GARAGLIO: L'allevamento del baco da seta nell'azienda Moschetti; Taglio di boschi cedui; Un breve film turistico.

VINCENZO GATTI: Primavera.

FILM MEDICI-SCIENTIFICI

ARGENTINA

L'automatismo del cuore (film del prof. Honssay di Buenos Ayres).

GERMANIA

UFA: Raggi Roentgen; La vita sensibile delle piante; Mistero della vita.

REICHSTELLE: Rappresentazione dell'albero bronchiale del gatto; Un Roentgen film.

AGFA: L'operazione dei calcoli biliari; Esame radiocinematografico dei bronchi umani.

ITALIA

COFA - COMPAGNIA FARMACEUTICA S. A.: Le meraviglie del microscopio; L'energia solare; Malaria.

ISTITUTO LUCE: I denti e la salute e carie dentarie.

ISTITUTO ROCHE - DOTT. CALCAGNO MILANO: Vitamina C. sintetica; Intervento di Kraske per cancro del retto; Elettrocoagulazione del mascellare superiore; Intervento del Professor Donati per gozzo diffuso; Splenectomia per morbo di Werlhof - intervento del Prof. Alessandri; Laminectomia per tumore del midollo spinale - intervento del Prof. Donati.

Prof. POMINI - VERONA: La circolazione del sangue; Lo sviluppo delle uova di Ascaris Megalocephala e gli effetti micromorfologici delle radiumradiazioni.

Prof. GUSTAVO SAN VENERO ROSSELLI - MILANO: Operazione di plastica facciale; Operazione di plastica del palato.

R. CLINICA DI MILANO: Operazione del gozzo.

ISTITUTO ORTOPEDICO RIZZOLI: L'allungamento chirurgico dell'arto inferiore (m. 500); La cura della lussazione congenita dell'anca; Il raddrizzamento delle deformità del piede con l'osteoplasta; Roentgencinematografia.

PROF. FOÀ: Il sistema cardiopolmonare; Gli spirilli della febbre ricorrente al microscopio; Gli ormoni sessuali femminili (film germanico della ditta Schering); I tessuti coltivati in vitro (film germanico); Riflessi diretti e riflessi condizionati (film russo della scuola di Pawlow).

Prof. VALENTI: Dimostrazione antagonismo calcio-magnesio nel coniglio; Azione del calcio nell'etere caria; Avvelenamento da canfora; Azione del sodio e potassio sull'intestino; Esperienza Albertoni per dimostrare nel come l'azione del Bromuro sulla corteccia cerebrale; Modificazione della pressione sanguigna ottenuta sul cuore dopo somministrazione per vie diverse dei vari farmachi.

DITTA ERBA: Stabilimento Erba e film scientifico; Stabilimento Erba e la magnesia.

STATI UNITI D'AMERICA

La reviviscenza del cuore di cane e del cane stesso fulminato dalla corrente elettrica (film nord americano di Hooker).

SVIZZERA

Prof. F. DE QUERVAIN - BERNA: Goitre Malin - Cancer Thyroidiene.

Relazione della Giuria

La Giuria a conclusione dei suoi lavori, ha stabilito di destinare come segue le Coppe messe in palio per il secondo Concorso di Cinematografia turistica e scientifica:

FILM A PASSO NORMALE

COPPA DEL PODESTÀ DI COMO per il miglior documentario artistico al film svizzero *Terra assetata* della « Filmzentrale » di Zurigo.

COPPA DELLA DIREZIONE GENERALE PER IL TURISMO per il miglior documentario turistico al film tedesco *Viaggio nella bella Germania* della « Reichsbahnzentral » di Berlino.

COPPA DEL ROTARY CLUB DI COMO per il miglior documentario scientifico al film italiano *L'allungamento chirurgico dell'arto inferiore* dell'« Istituto Rizzoli » di Bologna.

COPPA DEL PODESTÀ DI MILANO per il miglior documentario didattico al film francese *Simphonie Graphique*.

COPPA DEL CONSIGLIO PROVINCIALE DELLE CORPORAZIONI per il documentario realizzato con la miglior fotografia al film tedesco *La lotta fra i giunchi per la vita* della Tobis Film di Berlino.

COPPA DELL'ENTE PROVINCIALE PER IL TURISMO per il miglior commento musicale al film tedesco *La Sprea attraversa sempre Berlino* della Tobis film di Berlino.

COPPA DEL PRESIDE DELLA PROVINCIA per il miglior documentario a carattere sociale al film *Il seme* del Centro sperimentale di cinematografia di Roma.

La Giuria ha inoltre preso atto che l'Istituto Nazionale LUCE ha presentato i suoi film « fuori concorso » ed ha stabilito che debbano considerarsi fuori concorso anche quelli dell'UFA perchè già premiati in altre manifestazioni. Dato però l'alto livello della produzione dei due Istituti e la loro larga partecipazione al Concorso, la Giuria stessa ha deliberato l'assegnazione di due Coppe speciali a titolo di particolare distinzione, offerte dalla Presidenza della Mostra Cinematografica, nel modo seguente:

COPPA DEL LARIO all'« Istituto Nazionale LUCE ».

COPPA VILLA OLMO alla Casa « UFA » di Berlino.

FILM A PASSO RIDOTTO

Coppa del Presidente dell'Azienda Autonoma di Soggiorno di Como per il miglior film turistico al film *Linee Aeree Olandesi* della « K. L. M. » de l'Aja.

Coppa dell'Azienda Autonoma di Soggiorno di Como per il miglior film scientifico al film *Cuore* del Guf di Padova.

Coppa della Federazione Commercianti di Como per il miglior film didattico al film *Plastica facciale* del Prof. Sanvenero Rosselli di Milano.

Coppa del Sindacato Alberghi di Como per il miglior film a soggetto al film *A Villa Rosa è proibito l'amore* del Cineguf di Udine.

Coppa del Grand Hotel Villa d'Este per il documentario realizzato con la miglior fotografia al film *Con picozza e ramponi* del Cineguf di Milano.

Coppa della Città di Como per il miglior film sul Lario, al film *Como + Como + Como* del Cineguf di Como.

Note

1. *Non credano i nostri cineasti che sia sfuggito a chi di dovere il fatto che nei loro film, di ambiente contemporaneo, i personaggi non portano mai il distintivo fascista all'occhiello e seguono a distribuire vigorose strette di mano anzichè salutare romanamente. Non è sfuggito e anzi lo si è tollerato perchè forse è l'unica dimostrazione pudica di sensibilità fascista che essi danno. Ed in fondo è una confessione: essi sentono che il mondo che essi esprimono attraverso il cinematografo non può avere nemmeno i piccoli segni formali della nostra Rivoluzione. Ma noi sogniamo film nei quali l'ambiente dell'Italia d'oggi possa essere riprodotto col più preciso realismo anche in queste manifestazioni.*

Ci viene, perciò, da ridere quando leggiamo su « Ciné-monde » che nei regimi dittatoriali la cinematografia, nonostante gli sforzi di mezzi e di denaro fatti dallo Stato, non potrà arrivare a grandi altezze, perchè non sono ammessi a lavorare come registi altro che coloro i quali hanno una tessera del Partito di vecchia data. La tessera, si sa, non dà l'ingegno, ma qui da noi la maggior parte dei cineasti manca dell'uno e dell'altra. E se si cominciasse magari dalla tessera sarebbe già qualcosa per lo meno per quanto riguarda il contenuto e lo spirito dei film. No veramente non si può dire, o libertari ben informati di « Ciné-monde », che i nostri registi (fatte le « rarissime » e visibili eccezioni) provengano dallo squadrismo o che comunque si senta in questo campo il peso della dittatura come voi affermate.

2. *Ufficio Stampa per i films della Società Anonima Grandi Films. — Una lacrima vera. — « C'è della gente che nel cinema vede il trucco anche nelle cose del tutto naturali. Si deve pensare a questi « ben informati » quando, nella ripresa di « Amore e dolore di donna », nel teatro di posa, si vide che Magda Schneider piangeva. Il copione le dettava di piangere — in un dolore muto — durante un concerto della « Filarmonica », quando, con il binoccolo, rivede il famoso artista, l'uomo che ama, e dal quale era stata separata da molti anni. E Magda Schneider pianse. Non c'erano le lacrime di glicerina, no: l'artista, « sentì » talmente la sua parte, perdette talmente la coscienza artistica, dimenticò talmente il personale tecnico intorno a lei, che trovò l'espressione mimica desiderata! Era uno spettacolo avvincente. Ognuno*

dei presenti era commosso da questo quadro, e tutti erano soddisfatti quando il regista Augusto Genina le espresse il suo cordiale ringraziamento ».

Dal che si possono dedurre tre grandi verità:

primo, che certi attori per fare bene debbono « perdere la coscienza artistica »;

secondo: che taluni registi credono di poter raggiungere l'arte « girando » col cuore in mano;

terzo: che gli uffici stampa cinematografici sono di una stupidità pietrificante. E tuttavia « ça c'est du cinéma ».

3. *Papere cinematografiche. - Le « papere » non vivono solo alla ribalta o davanti ai microfoni delle stazioni radio: qualche volta compaiono anche d'improvviso davanti alla macchina da presa, e... si lasciano fotografare. Ne segnaliamo un esempio interessante e certo molto edificante per coloro che non conoscono altro cinema che quello americano; altri registi che i padreterni della Metro o della Paramount, altri tecnici che quelli d'oltre-Atlantico. Questa volta la « beccata » va al regista Lloyd Bacon, che, malgrado l'assistenza di tecnici e supertecnici, s'è lasciato sfuggire la papera cinematografica « classica », in uno di quei film che, pur non avendo il nobile scopo di « far dell'arte », s'impongono agli ottusi cervelli degli intellettuali (dicono loro) delle prime visioni, come modello di perfezione « standard ». « Eh, gli americani!... Come fanno le cose loro!... ». Riproduciamo a Tav. I qualche cosa che può rispondere a questo sciocco ritornello. Si tratta di un fotogramma ricavato ed ingrandito da « Here comes the Navy » (« Marinai all'erta ») Ed. Warner Bros 1934; interprete James Cagney, sul vestito del quale, notino i sullodati intellettuali (dicono loro), ognuno può veder campeggiare l'ombra della macchina da presa. Papera, o documento?*

4. *Qualche nostro quotidiano ha pubblicato la seguente nota nella rubrica cinematografica:*

« Dopo aver portato sullo schermo le meravigliose interpretazioni di Margherita Gauthier e di Maria Walewska, la divina Greta Garbo incarnerà nel suo prossimo film la nostra grande Eleonora Duse ».

Questa nota non ci commuove, anzi freddamente e cinicamente ci fa pensare che sarebbe stato molto meglio se la nostra grande Eleonora Duse avesse potuto incarnare lei, Greta Garbo.

I Libri

L. Pierre Quint: *Signification du Cinéma.* — M.me G. Dulac: *Les estétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale* — L. Landry: *Formation de la sensibilité* — A. Gance: *Le temps de l'image est venu!* (dalla collezione *L'Art cinématographique* - II Volume - Félix Alcan Ed. Paris 1927).

È noto che nella storia del pensiero si giunge sempre fatalmente ad un punto in cui è necessario abbattere i vecchi idoli per costruirne dei nuovi. Le soluzioni sboccano in arte, da quell'equilibrio funzionale tra forma e contenuto che è la solida base di ogni attività artistica, di fronte ai due estremi del contenutismo e del formalismo. Questo fenomeno non si è verificato negli ultimi tempi per il solo cinema, arte nuova che ancor oggi cerca affannosamente le proprie vie in un'estetica nuova; ma si è verificato anche per ogni altra forma d'arte, dall'architettura che con le ardite concezioni di Sant'Elia intende iniziare un nuovo ciclo storico, al futurismo in pittura ed in letteratura, che spietatamente fa giustizia di ogni residua forma di romanticismo parassitario ed impotente.

Non è questa la sede per una discussione o per una trattazione che dimostri come attraverso l'opera benefica di « ripulimento » attuata nei diversi settori dell'arte, si giunga nuovamente all'equilibrio delle concezioni funzionaliste, che riportano l'ispirazione alle sue fonti classiche. Gli studi del Létarouilly che danno alla nuova architettura razionale le solide basi di una tradizione romana, la poesia e la pittura, la scultura e la musica che dal nuovo clima politico traggono motivo per il nuovo invenimento di questo nuovo equilibrio d'arte tra forma e contenuto, il ritorno ad un classicismo d'ispirazione epica, ci danno ormai sicurezza che il periodo di transizione è finito, e che con esso è finito il periodo degli avanguardismi più o meno estetizzanti. Ma avanguardismo, avvenirismo, surrealismo, formalismo, ecc. ecc., influenzano ancor oggi le nostre giovanissime energie del cinema.

Ed è per questo che stimiamo opportuna un'accurata recensione di questo II Volume dell'« Art cinématographique »: per questo pericolo che presenta all'irruente attività creativa dei giovani, i quali credono troppo spesso di scoprire l'America componendo dissolvenze e sovraimpressioni con inquadrature

ardite... ed irragionevoli; mentre non si accorgono che questa creduta America del cinema è stata scoperta da tempo, e che idee, sia pure intelligenti, di questo genere, sono fallite da più di dieci anni!

Lo scritto del Quint comincia con un capitolo interessante su « le cinéma, art primitif tributaire des autre arts ». In esso ri ricorda che (pag. 6):

« ...Les premières automobiles n'étaient que des fiacres dont les chevaux avaient été remplacés — sans plaisanterie — par des chevaux-vapeur. La reproduction de ces vieilles voitures nous amuse toujours; elles sont si touchantes, si ridicules, parce que les formes ne sont pas encore adaptées à la nouvelle utilisation, mais inspirées au contraire d'un des objets du passé dont l'usage ressemble le plus au leur: les wagons des chemins de fer à l'origine ont l'aspect des diligences, les autobus des omnibus, les lampadaires électriques des lustres à gaz et ceux-ci de lampes à pétrole... et ainsi de suite. C'est une loi d'ailleurs bien connue; notre imagination est incapable de créer, dans le sens véritable du mot; elle dissocie les éléments de la nature pour les combiner d'une autre manière.

Ainsi procède l'art cinématographique vis-à-vis des autres arts.

Il utilise tous les apports et se contente de les transposer, tels quels, sur l'écran. Il emprunte au roman une intrigue, au théâtre ses acteurs, à la musique l'accompagnement et le rythme, à la peinture ses décors, aux journaux amusants leurs sous-titres... ».

Ma nella stessa esposizione è implicita la condanna al surrealismo, chiaramente espressa più sotto, quando (pag. 9) lo stesso Quint ricorda che:

« ...sur l'écran une succession de blancs et de noirs nous laisse parfaitement indifférents. Malgré les efforts si heureux qu'à tentés dans cette voie M. Man-Ray, faisant passer devant nos yeux des carrés pleins et noirs, qui grandissent, repetissent, se multiplient, s'échelonnent, qui deviennent des lignes, des points, des courbes, puis de nouvelles figures, la faiblesse du cinéma reste ici criante... ».

Più avanti (pag. 17) il Quint afferma ancora che:

« Les premiers efforts *originaux* du cinéma sont techniques... ».

e conclude sostenendo che (pag. 20):

« Par les changement de champ de l'objectif, le gros plans, les fondus, les surimpressions, les ralentis, les accélérés, les truquages et les déformations, le cinéma apporte bien à nos sens des impressions nouvelles. Pour que ces impressions donnent naissance à un art original, il faut qu'elles soient multipliées, qu'elles s'organisent et qu'elles s'enchaînent selon un rythme les unes aux autres jusqu'à évoquer les grands sentiments humains... ».

E qui naturalmente non siamo affatto d'accordo. È stato più volte affermato che il cinema nasce come riproduzione tecnica di una realtà o di uno spettacolo; ma ogni più ingenuo tentativo di abbozzare una storia del cinema riconosce agevolmente e già chiaramente delineato nelle prime produzioni il fenomeno della creazione artistica.

Ogni forma d'arte nasce prima della sua estetica o, se vogliamo, della sua grammatica, ed osserva U. Barbaro ne « L'attore cinematografico » (cfr. N. 5 di « Bianco e Nero » pag. 17) che la poesia ed il canto sono nati « prima » della prosa. Oggi che esiste tutto un macchinoso bagaglio di teorie estetiche, un gusto intellettuale nella creazione cinematografica, ecc. ecc. si prendono a modello i vecchi « western » come esempio di mirabile, sia pure intuitivo ed istintivo ritmo cinematografico, e si analizzano il finale detto « alla Griffith » ed i mezzi tipici di quest'arte nuova, tutti già chiaramente espressi nelle prime produzioni italiane.

Che il tecnicismo non sia arte è proposizione evidente in sè, e che non ha bisogno di altra dimostrazione (ma per maggiori schiarimenti cfr. Gentile: Prefazione a « Cinematografo » di L. Chiarini, Ed. Cremonese, Roma). Non sarebbe d'altra parte difficile ricordare come le opere più rappresentative prodotte in quarant'anni di cinema, da Charlot a Stroheim, al Vidor di *Hallelujah!* al La Cava dell'*Impareggiabile Godfrey,* siano tecnicamente poverissime di quei « meccanismi » coi quali il Quint vorrebbe evocare i grandi sentimenti umani. I quali meccanismi possono sì, a volte, trasfigurati dalla genialità di un artista, divenire mezzi d'espressione; ma sempre subordinatamente ad una loro precisa funzione narrativa nel dramma. E questo è in fondo ciò che i surrealisti non hanno voluto capire: che il cinema è arte narrativa prima che figurativa, e che ciò che importa nel film è prima di tutto « ciò che si dice », e poi « come si dice ». La Dulac ebbe a dire una volta che l'avvenire è del cinema che « non si potrà raccontare ».

Ma ecco che in questo saggio, e precisamente a pag. 42, la stessa Dulac riconosce ingenuamente (si parla della *Mort du soleil*: una produzione del 1920 della stessa Dulac), che:

« ...Ce passage, bien entendu, fut coupé, *les spectateurs ne supportant pas que l'action fût retardée* par un commentaire sensitif ».

Si trattava naturalmente di una di quelle fantasie « astratte » che possono indifferentemente annoiare lo spettatore per pochi fotogrammi, o per qualche minuto.

Più avanti (pag. 43) ella dice, a proposito della *Roue* di Abel Gance, che:

« ...la conception de l'art du mouvement enfin rationellement compris reprenait ses droits, nous conduisant magnifiquement (!) vers le poème symphonique d'images, vers la symphonie visuelle placée hors des formules connues (le mot symphonie n'étant pris ici qu'en analogie). Poéme symphonique où, comme en musique, le sentiment éclate, non en faits et en actes, mais en sensations, l'image ayant la valeur d'un son... ».

E poi (pag. 45) che:

« ...le mouvement visuel rythmé pouvait jaillir une émotion analogue à celle suscitée par les sons... La musique (pag. 49) ne dédaigne pas d'accompagner des drames ou des poèmes, mais la musique n'aurait jamais été la musique si elle s'était cantonnée à cette union des notes avec des paroles et une action. Il y a la symphonie, la musique pure. Pourquoi le cinéma n'aurait-

il pas son école symphonique? le mot symphonie n'étant ici employé que par analogie... ».

La critica a questi sistemi ed al parallelismo che la Dulac (bene inteso: « per sola analogia ») vuol stabilire tra cinema e musica, si trova espressa nel saggio seguente di L. Landry, quando l'A. (pag. 59) dice:

« ...Prenons l'adagio de la IV Symphonie de Beethoven, voyons ce que tire le musicien du simple balancement de deux notes; essayons d'en faire autant à l'écran, avec des ombres et des lumières; nous aurons un signal Morse qui impressionnera peut-être l'audience si elle se figure qu'il se lit S. O. S. et signifie qu'il y a un navire en détresse; mais ici nous entrons dans la littérature!... En réalité pour que l'image nous émeuve, pour qu'elle « engrène », *il faut qu'elle représente quelque chose...* ».

L'ordine secondo il quale abbiamo spigolato queste citazioni dai primi tre saggi di questo volume (il quarto del Gance non vuol essere altro che una ampollosa esaltazione del cinema e dell'arte surreale), chiariscono il nostro pensiero. La critica alle idee della Dulac, condannate dal tempo, è troppo facile, ed è troppo chiaro che in arte forma e contenuto non possono essere divisi. Nel caso del cinema una stessa realistica inquadratura di orme sulla sabbia non ha valore di sensazione se non in quanto esprime che qualcuno ha camminato lasciando quelle impronte. Senza questo necessario movimento associativo dell'intelligenza nello spettatore non vi potrebbero essere nè sensazione nè suggestione. Eccoci dunque ricondotti automaticamente alla « narrazione ». Quanto poi alla musica (a parte l'impossibilità di un parallelo nella tecnica della composizione tra due diverse forme d'arte) ricordiamo che il ritmo non è se non *uno* degli elemento della composizione musicale, di per sè incapace di determinare l'emozione estetica (si pensi ad una sinfonia eseguita solo sulla pelle di un tamburo); mentre la musica sinfonica, la musica « pura » come la chiama la Dulac, non è accozzaglia di suoni associati in modo più o meno gradevole all'orecchio, ma espressione compiuta e funzionale di un preciso « testo », che il musicista esteriorizza attraverso i propri mezzi espressivi.

Non sarà dunque mai abbastanza volte ripetuta la necessità di un « tema » nella composizione del film. Un tema che costituisca un sicuro ponte di passaggio alla sensibilità dei realizzatori che collaborano alla nascita del film.

Il giorno in cui queste idee così semplici e così vere entreranno nella mente delle giovani energie che oggi aspirano a fare del cinema, un grande passo sarà compiuto, e gli intellettualoidi che parlano ancora di cinema integrale, di belle dissolvenze su carrelli di scorcio e su inquadrature « astratte », comprenderanno finalmente che l'arte si fa soltanto quando si ha veramente qualche cosa da dire.

In cinema prima che in qualsiasi altra forma d'attività artistica.

Perchè il cinema è l'arte del popolo e delle masse, e le masse ed il popolo hanno da essere educati e guidati nella propria sensibilità umana ed estetica, nella propria cultura, e nel proprio clima politico.

R. M.

L. Bamburg: *Film acting as career (La carriera cinematografica per gli attori)* - Londra, W. Foulsham E. Co. LTD. - 10 & 11 Red Lion Court, Fleet Street E. C. 4.

Abbiamo letto con curiosità questo libro che appartiene ad una collana di pubblicazioni orientate tutte verso aspetti utilitari della vita e trattanti i vari argomenti in modo pratico ed accessibile. I titoli stessi dei volumi che lo hanno preceduto nell'ordine di pubblicazione ne possono fare fede: « I 200 modi di cucinare il pesce », « La cucina francese per tutti », « La lavorazione del cuoio », ed altre sui giuochi, ecc.

Si era convinti quindi che l'autore, un critico cinematografico di giornali israeliti, avesse affrontato il problema che intendeva trattare da un punto di vista pratico e desse nella sua esposizione dei consigli utili, se non agli iniziati alla carriera cinematografica, almeno a coloro che aspirano avviarsi alla stessa: nulla di tutto ciò.

I primi due capitoli autorizzerebbero a far credere che il lettore si trova di fronte ad un trattato di pubblicità sulla « British Gaumont », della quale si decantano gli stabilimenti cinematografici e relativi impianti per la ripresa ottica e sonora.

Segue un capitolo su lo sviluppo storico della cinematografia dai primi tentativi a carattere documentario all'attuale forma artistica di produzione. Un altro capitolo riporta un esempio di sceneggiatura di film.

Riconosciamo che tutto ciò può essere utile per chi voglia avviarsi alla carriera cinematografica come è utile la lunga serie di indirizzi e di agenzie, di produttori cinematografici, di registi cui rivolgersi per eventuali richieste di lavoro. Interessante parimenti può risultare la visita che ci si fa effettuare ad uno studio cinematografico ed i dati che ci si forniscono sui principali attori ed attrici dello schermo. Utile tutto questo però, da un punto di vista generale in quanto sono tutte nozioni superficiali che non danno un'idea esatta della complessità del lavoro cui ci si vorrebbe dedicare.

Diremmo che l'autore porta i lettori sulla soglia del mondo cinematografico, ma non dà quei consigli che potrebbero essere realmente utili a chi voglia intraprendere la carriera dell'attore; nulla sulle grandi difficoltà relative a tale lavoro, sulle doti fisiche e culturali necessarie, sulla forza di resistenza, tenacia per riuscire allo scopo, sul temperamento e sul carattere in relazione ai vari ruoli, ecc. Insomma dopo aver letto questo libro il probabile futuro attore o attrice ne saprà quanto prima senza essere ulteriormente incoraggiato o meno nei suoi propositi.

G. d. T.

I Film

I FRATELLI CASTIGLIONI

Origine: Italia - *Casa di produzione*: ENIC-G. Amato - *Produttore*: G. Amato - *Regista*: Corrado D'Errico - *Soggetto*: da una commedia di Alberto Colantuoni - *Sceneggiatura*: Corrado D'Errico - *Interpreti*: Camillo Pilotto, Ugo Ceseri, Amedeo Nazzari, Enrico Viarisio, Armando Migliari, Silvio Bagolini, Luisa Ferida, Vanna Vanni, Olga Capri - *Operatore*: Waclav Vich - *Scenografo*: Arch. Guido Fiorini - *Metraggio*: m. 1870 - *Distribuzione per l'Italia*: ENIC.

Da molto tempo si parlava delle possibilità di traduzione cinematografica della commedia *I Fratelli Castiglioni;* anzi « tragicommedia » come venne definita dall'autore. Questo film risente in qualche punto dell'origine teatrale dato che tra l'altro la commedia si svolgeva per tre atti nello stesso ambiente. Nello stesso tempo però si nota la intenzione di inquadrare le singole scene e di sviluppare l'azione in modo da conferire un tono al film che tenesse conto delle esigenze del cinema non solo, ma che valesse la possibilità al regista di dimostrare le sue qualità. Non si può dire che si tratti di un film equilibrato, ma appunto per tali squilibri, che si risolvono a volte nella descrizione di un personaggio a volte nella scena stessa) si avvertono certe pretese nella regia ben più lodevoli che non un presunto e cosidetto « consumato » mestiere, senza sostanza e senza forma.

È facile riconoscere un atteggiamento che forse porterebbe al surrealismo o almeno a qualcosa di simile, avanguardia, semplicemente, se si vuole, nel modo di inserire i primi piani e nella sequenza del cimitero, dove la scena è per via della costruzione e della illuminazione un po' trasfigurata; come non mancano sproporzioni nelle singole scene, confrontando l'una rispetto all'altra. Ma vi è in somma un tono che se non sempre allo stesso livello, vorremmo tuttavia incontrare nei film italiani più spesso.

GATTA CI COVA

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Capitani - *Regista*: Gennaro Righelli - *Direttore di produzione*: Giuseppe Sylos - *Soggetto*: dalla commedia di A. Russo-Giusti « L'articolo 1083 » - *Dialoghi e Sceneggiatura*: Guglielmo Giannini - *Interpreti*: Angelo Musco, Rosina Anselmi, Angelo Bizzarri, Silvana Jachino, Elli Pardo, Mario Mazza, Edoardo Passarelli, Lindoro Colombo, Corrado de Cenzo. - *Aiuto Regista*: M. C. Cafiero - *Operatore*: Carlo Montuori - *Fonico*: Del Grande - *Musica*: Bixio - *Direzione Musicale*: Fragna - *Scenografia*: Alfredo Montori - *Montaggio*: Ferdinando Tropea - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: R. C. A. Photophone - *Distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

Una volta ancora ci troviamo di fronte ad uno di quei film cosidetti di produzione nazionale, e che di nazionale non hanno altro se non il certificato di cittadinanza dei realizzatori. Film realizzato su quelle basi che taluni produttori si ostinano a chiamare commerciali, forse perchè espressione della più sbagliata speculazione, o forse perchè obbedienti alle leggi balorde del loro cattivo gusto. Per questi pseudo-produttori della cinematografia italiana non esistono

davvero problemi da risolvere, e sarebbe a questo proposito perfettamente inutile parlare loro di una funzione politica del cinema, di educazione delle masse, e di tante altre sciocchezzuole d'importanza certo trascurabile di fronte al fattore cassetta; ammesso sempre che, nella loro mentalità, cassetta, arte e politica, non possano andare d'accordo. Nel caso specifico di *Gatta ci cova,* il film è tratto da un lavoro teatrale, che non si è saputo rielaborare nella sceneggiatura, nemmeno per quel tanto necessario a salvar le apparenze e a dare al lavoro un deciso carattere cinematografico. Per chi ha visto la commedia, che tra l'altro non era certo fra le migliori del repertorio di Musco, il film non offre nulla di nuovo. La sceneggiatura che avrebbe dovuto costituire il ponte di passaggio fra il lavoro teatrale e l'opera cinematografica, non ha tolto od aggiunto una virgola alla lenta azione scenica. Si è certo voluto, in questa sede, limitare al minimo la perdita di tempo, trascurando un lavoro di adattamento che non avrebbe certo richiesto nè un'intelligenza, nè una capacità eccezionale.

Convenzionalità e guittismo in ogni altro campo della lavorazione, dalla fotografia della frasca, a quella dei campi ribollenti di messe; dalla scena tragica della morte dell'innamorato di Vanda, scena che rasenta il grottesco, allo sfondo del paesaggio pagano nel quale si svolge l'agape pantagruelica dei contadini, sfondo orribilmente disegnato e che mostra qua e là pieghe profonde di tela mal stirata.

Di Musco se ne è parlato male e se ne è parlato bene: male quando era in vita, bene ora che è scomparso. Apprezziamo e condividiamo perfettamente questo comune senso di riverenza di fronte alla maestà della morte; ma continuiamo a dirlo francamente: Musco non è mai stato attore di cinema e la sua grandezza non va certo ricercata in quella sfortunata serie di lavori che ha afflitto gli schermi da *Cinque a zero,* a questa *Gatta ci cova.*

Per adoperare una parola divenuta di gran moda nella stampa cinematografica, diremo che anche in questo film Musco « sgambetta ». Ed è tutto qui. Ogni altro giudizio sul film può compendiarsi efficacemente nell'espressivo gesto dello sbadiglio.

GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEO

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Sirio Film - Capitani Film - *Produttore*: Capitani - Consorzio ICAR - *Regista*: Mario Mattoli - *Direttore di produzione*: Avv. Giuseppe Sylos - *Soggetto, dialoghi e sceneggiatura* di Aldo de Benedetti - *Interpreti*: Viarisio, Pilotto, R. Mari, Salvietti, Perbellini, Fineschi, Cimara, Coop, Tecla Scarano, Pilar Munoz Passarelli, Agostinelli, Migliari, Scarpetta, Giorda, Calò - *Aiuto Regista*: Moffa Paolo - *Operatore*: Scala - *Fonico*: Paris - *Musica e Direzione Musicale*: Bonnard - *Scenografo*: Rava - *Montaggio*: Tropea - *Metraggio*: 2200 - *Distribuzione per l'Italia*: Soc. Generale Italiana Cinematografica (Generalcine).

Titolo sonoro, destinato ad abolire, in forza della sua connaturata commercialità, un buon cinquanta per cento di spese in conto pubblicità e réclame. La trama procede sullo stesso piano: cinquanta per cento di umorismo gonfio e presuntuoso, e cinquanta per cento di economia sulla scarsa materia grigia dei realizzatori. I personaggi si muovono in un ambiente intonato a quel vivere « decente » classico della « pochade ».

C'è un avvocato che tenta di imbrogliare un banchiere, che a sua volta è un imbroglione; una ragazza con due amanti, ed un padre degno di tanta figlia. L'elemento esotico è ben rappresentato da due fanciulle dall'aspetto languido, e dalla narrazione confusa di un'orgia in una capitale dell'America del Sud. In un film del genere non poteva poi mancare la tradizionale ricostruzione dello spettacolo svolto dal « varietà » di gran lusso, in cui appare persino il creolo che si fà la solita cantatina. Epoca presumibile di tutta questa orgia di cattivo gusto: due anni dopo la guerra d'Etiopia. A questo punto il critico non ha più nulla da dire, poichè l'offesa che simili pastoni fanno all'arte è minima nei confronti di quella ben più grave portata alla sensibilità del nostro popolo e della nostra morale. Ed allora è inutile parlare di estetica: parliamo

piuttosto di stile. E chiediamoci se non è nello stile della nostra nuova civiltà, che dopo una tale prova, ai responsabili di questa farsa oscena, venga impedito di nuocere ancora alla sanità del nostro popolo all'interno ed al nostro prestigio all'estero, con pellicole siffatte, in cui di « pulito » non c'è nemmeno il bianco delle camicie, e di « composto » c'è appena la chioma accuratamente impomatata degli attori.

RESA D'AMORE
(PRINCESS COMES ACROSS)

Casa di produzione: Paramount International Corporation - *Regista*: William K. Howard - *Produttore*: Arthur Hornblow jr. *Soggetto* di Philiph MacDonald tratto da un romanzo di Louis L. Rogger - *Sceneggiatura*: Walter De Leon, Francis Martin, Don Hartman, Frank Butler - *Interpreti*: Fred Mac Murray, Carole Lombard - *Operatore*: Farciot Edouart e Dewey Wrigley - *Scenografo*: Hans Dreier e Ernst Fegte - *Commento sonoro di*: Phil Boutelie e Jack Scholl - *Sistema di registrazione*: British Acoustic (per la versione italiana) - *Riduzione italiana*: Pier Luigi Melani diretta da Sandro Salvini - *Distribuzione per l'Italia*: S. A. I. Films Paramount.

I primi film cosidetti gialli erano molto « ingenui »: c'era un tale che commetteva un orribile delitto, e c'erano poi i rimorsi che in vario modo tormentavano il suo animo... e la sopportazione degli spettatori. Giunge però ad un certo punto il momento in cui il pubblico è scocciato da questa cifra sempre eguale, ed i produttori intelligentemente si affidano a persone intelligenti, determinando così la nascita di due nuovi generi.

Del primo non parliamo: siamo sempre al solito orribile delitto ecc. ecc. ma avallato questa volta da firme illustri (che garantiscono la cassetta) e, per opera di pochi realizzatori coraggiosi elevato nella sfera dell'arte: siamo a *Delitto e Castigo, Delitto senza passione*, ecc. Gli intellettuali sono serviti perchè possono citare a loro beneplacito Dostojewski, Joyce, Proust ecc. ecc. (e l'arte cinematografica certo non ne soffre). Quanto al secondo, evidentemente esso deve corrispondere ad un tipo più corrente, di ottone ben lucidato: che faccia figura e che costi poco. Nasce così il giallo classico: quello in cui c'è la curiosità di sapere chi sia l'assassino. Ma poi succede come per il giuoco delle palline che Edgardo Poe analizza con tanto acume e serietà in *La lettera rubata*.

Se il pubblico si abitua a riconoscere l'assassino nel personaggio meno sospettabile, faremo così: indicheremo fin dal principio come assassino il vero assassino, e così il pubblico non riuscirà più ad indovinare. Ma il pubblico, ahimè, può fare lo stesso ragionamento nostro, ed indovinare nuovamente!... Ed allora l'assassino non sarà più il vero assassino, ma (attenzione chè il giuoco si complica) nuovamente l'altro: l'assassino « di comodo ».

E il pubblico si smalizia ancora, imparando ancora il nuovo giuoco. Cosicchè adesso l'assassino dovrà essere ancora non più l'assassino « fasullo », ma l'assassino vero: quello col viso alla King Kong...

Dio mio quanti assassini, e che ragionamenti difficili! Bah! Insomma abbiamo capito: l'evoluzione del film giallo è tutta in questo complicarsi del giuoco fra pubblico e realizzatori, e tutto sommato, il giuoco stesso, per quante complicazioni si possano immaginare, riduce sempre il suo interesse ad un numero limitatissimo di probabilità e di combinazioni.

A quale di questi interessanti stadi della storia del film giallo appartenga questa *Resa d'amore* non sapremmo precisare; diremo solo che nel giuoco suddetto, questo film può essere inserito nelle combinazioni di classe pari: quelle cioè in cui alla fine ci vien detto che il « mostro » è l'innocuo portiere dello stabile, o il simpatico frugoletto che al principio del primo tempo abbiamo visto entrare in drogheria a comprare due soldi di zucchero d'orzo.

Questa volta l'assassino è addirittura uno dei poliziotti incaricati dell'inchiesta. Naturalmente il titolo *Resa d'amore* è totalmente gratuito, e, seguendo lo stesso ordine d'idee si sarebbe potuto con eguale spirito chiamare il film *Il lampadario cinese* o *La scatola di sardine*. Ma esiste un'estetica del

titolo? E il titolo ha, o deve avere, una sua importanza almeno a carattere informativo nei riguardi dello spettatore? E su questo argomento non sarebbe veramente ora di scrivere un bel volumone con tanto di illustrazioni e tavole fuori testo, ricca bibliografia ed indice dei nomi?...

Perchè, manco a farlo apposta, lo spettatore ti va a vedere questa *Resa d'amore* convinto che si tratti di chissà mai quale frenetica istoria di passione e di languore, e si trova invece sulle braccia morti ed assassini!... Tuoni e fulmini; morte e dannazione!

Un altro ti va a vedere invece *La luce verde* sicuro di trovarci... il giallo, ed invece ci trova il sentimento e la psicologia, come proprio non se l'aspettava. Sarebbe come dire che uno va dal giornalaio a comprare un libercolo che l'aiuti a prendere sonno dopo cena, e gli rifilano la Divina Commedia. Certo un capolavoro; ma il lettore ha tutto il diritto di ritenersi truffato; come quell'altro che, inversamente, andando a comprare la Divina Commedia, se ne tornasse a casa con un libro giallo. Con questo sia lungi da noi l'idea di voler paragonare la *Luce verde* alla Divina Commedia; ma se proprio non è possibile risolvere in modo decente questa faccenda dei titoli, non sarebbe allora giusto tornare alla maniera antica della sincera denuncia del « genere » nei sottotitoli?

Quando si leggeva sui manifesti: « fatale dramma di amore e di odio » oppure « una poetica trama d'amore in una cornice esotica e sullo sfondo del mare silenzioso e terribile », la letteratura certamente ne soffriva, ma lo spettatore sapeva almeno con soddisfazione dove andare di preferenza ad investire i suoi capitali nel godimento cinematografico.

Ma tornando ancora, e questa volta definitivamente a questa *Resa d'amore*, diremo che Carole Lombard evidentemente non è riuscita ancora a togliersi di dosso il personaggio di Annie così meravigliosamente interpretato sotto la regia di La Cava. Ma ciò che andava ottimamente nell'*Impareggiabile Godfrey*, qui diviene falso e manierato e la figura di questa donna, finta principessa aspirante diva, è artificiosa e sembra affetta da automatismo. Un altro che non ha certo guadagnato a passare dalle mani di La Cava a quelle meno esperte del regista di questo filmetto è Mischa Auer: l'indimenticabile musicista crepuscolare di *Godfrey* ridotto qui a fare il poliziotto internazionale, costantemente infagottato in un'ampia pelliccia, e scarsamente loquace. Il doppiato è molto confuso; la fotografia è generalmente buona. Non comprendiamo che cosa abbiano fatto quei due signori che i titoli di testa ci presentano come tecnici per gli effetti fotografici speciali.

A meno che per effetti speciali non si voglia intendere quel po' di nebbia verso la fine del film, che il più ingenuo dei nostri aiuti-operatori saprebbe ottenere con un pezzetto di garza gialla avanti all'obbiettivo. Per concludere ci sembra che l'importazione di filmetti del genere non si presenti per noi di alcuna utilità. E con questo ci sembra che questa povera *Resa d'amore* (povera di idee e povera di spirito) possa essere favorevolmente collocata in quella benemerita e sempre più numerosa categoria di film stranieri, che riescono a farci sembrare belle e divertenti perfino le nostre commediole tipo «nonticonoscopiù», prodotte, il più delle volte di contrabbando, ai margini della nostra cinematografia.

LASCIATE OGNI SPERANZA

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Juventus Film - *Regista*: Gennaro Righelli - *Direttore di produzione*: Raffaele Colamonici - *Soggetto* di Athos Setti - *Interpreti*: Antonio Gandusio, Rosina Anselmi, F.lli De Rege, Maria Denis, Elli Pardo - *Aiuto Regista*: Pacini Raffaele - *Operatore*: Montuori Carlo - *Fonico*: Del Grande - *Musica*: Bixio-Fragna - *Direzione Musicale*: Fragna - *Scenografo*: Montori e Pizzaiuti - *Montaggio*: Tropea - *Metraggio*: 2328 - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: RCA - *Distribuzione per l'Italia*: Astoria Films.

Uno dei caratteri che distinguono la vecchia « pochade » francese dalla maggior parte delle commedie che in altri Paesi, e anche in Italia, hanno tentato l'imitazione del fortunato genere, è certamente il buon

gusto. I « pochadisti », e valgano d'esempio De Flers, Caillavet e Sacha Guitry, sapevano condire il piccante dei loro pasticci con una salsa di eleganza e di sottigliezza che copriva quel tanto di banale e di sciatto che poteva esserci nel fondo dell'opera. Purtroppo le commedie cinematografiche italiane che tendono, in forma assai differente, verso la « pochade » non hanno gli stessi vantaggi: in compenso hanno numerosi difetti che contribuiscono a rendere questa roba dannosa per il gusto del pubblico e nociva per gli interessi della produzione cinematografica nazionale.

Non è il caso di parlare qui di « clima del nostro tempo », di « eticità dell'Italia d'oggi », non è il caso di fare raffronti tra questi film e i giorni ardenti e appassionati che l'Italia e gli Italiani vivono. Oggetti di pura speculazione (sebbene l'andamento commerciale non giustifichi sempre, fortunatamente, le speranze dei produttori) questi film non sembrano nemmeno realizzati da italiani d'oggi. Sono quantità astratte, fuori del tempo e fuori del luogo, anche quando certi fatti e certe visioni localizzano l'azione in Italia e oggi. Anche quando, come nel caso di questo film, accenni vaghi ad un antiurbanesimo tutto di retorica maniera vorrebbero quasi conferire all'opera una specie di « inserimento ».

Ma è bene il caso di stabilire che esiste un livello di gusto del popolo italiano al quale opere di questo genere sono nettamente nocive. Tanto più nocive in quanto i produttori contano, per il loro beneficio finanziario, sulle sale di seconda e terza visione e sulle sale di provincia: contano, ossia, di contagiare col loro prodotto il gusto della massa popolare e rurale italiana, contano di assalire quella provincia che è la parte più sana di ogni Nazione.

Opere di questo genere hanno un solo scopo: attirare il pubblico e farlo ridere. Per ottenere questo scopo non si bada ai mezzi. Si presenta un'attrice che fa il bagno nuda in una per lo meno strana promiscuità, in presenza del fratello. Si calcola l'effetto di una donna grassa vestita in costume da cavallerizza. Si conta sulle smorfie pietose di comici che non hanno cinematograficamente nessunissima possibilità. Si pone a base dell'opera un sentimento ridicolo di per sè, come la paura della morte, e si giuoca sui « lazzi » della paura. Che da Aristofane in già non hanno variato molto; sebbene i buffi delle commedie cinematografiche italiane non abbiano lo stesso sapore, la stessa forza primigenia e la stessa potenza rappresentativa dei buffi del teatro greco.

Nella decadenza continua del teatro popolare italiano, teatro che è l'erede non tanto della commedia dell'arte quanto delle atellane, questi film rappresentano un vero e proprio surrogato: e come ogni surrogato hanno un sapore di deplorevole artificio e sono dannosi allo stomaco.

ALLEGRI MASNADIERI

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Vittoria Film - Artisti Associati - *Produttore*: Marco Elter - *Direttore di produzione*: Ing. De Giuli - *Soggetto*: Amleto Palermi - *Dialoghi*: Aldo De Benedetti - *Sceneggiatura*: Kurt Alexander - *Interpreti*: F.lli De Rege, Camillo Pilotto, Mino Doro, Assia Noris, Olivia Fried, Riento - *Aiuto Regista*: Giorgio Bianchi - *Operatore*: Otello Martelli - *Fonico*: Eraldo Da Roma - *Musica*: Maestro Mancini Umberto - *Direzione Musicale*: Id. - *Scenografo*: Architetto Verdozzi - *Costumi*: Ruta - *Montaggio*: Eraldo Da Roma - *Metraggio*: 2200 - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Tobis Klangfilm - *Distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

Quando fu girato il *Corsaro Nero*, c'era l'intenzione di fare, contemporaneamente, in aggiunta, e servendosi dello stesso materiale, un film comico farsesco sullo stesso ambiente. Fu annunciato infatti un *Arcicorsaro*. Poi furono annunciati altri titoli, infine fu girato questo film; ma *Il Corsaro Nero* era già uscito da un pezzo, e quindi l'opportunità commerciale di eseguire il film di aggiunta non c'era più. Però siccome i nostri produttori si credono infallibili, il film lo fecero lo stesso, basandosi esclusivamente sul duetto di due comici di varietà per far ridere il pubblico. Il resto, come navi, interno ed esterno, tutto venne girato in teatro di posa. Qua e là qualche generico paesaggio e ogni tanto le buffonate dei due

comici: buffonate quasi sempre verbali. Gli altri personaggi inconsistenti. Il regista sembra spaesato, stufo; la sceneggiatura priva di risorse; il racconto quindi melenso. Manca, in somma, la fusione tra i vari elementi che compongono il film, che ha di buono solamente il titolo: *Allegri masnadieri.*

MARCELLA

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Appia-S.A.F.A. - *Produttore*: Appia-S.A.F.A. *Regista*: Brignone Guido - *Direttore di produzione*: Livio Pavanelli e Carlo Buggiani - *Dialoghi e sceneggiatura*: Aldo Vergano, Carlo Buggiani - *Interpreti*: Emma Gramatica, Caterina Boratto, Antonio Centa, Mino Doro, Aristide Baghetti, Paolo Stoppa, Mario Ferrari - *Aiuto regista*: Giuseppe Fatigati - *Operatore*: Otello Martelli - *Fonici*: Weiss E., Croci Franco - *Musica e Direzione musicale*: M. Salvatore Allegra - *Scenografo*: Manzi Alfredo - *Montaggio*: Fatigati G. - *Metraggio*: 2150 - *Sistema di registrazione per la versione italiana*: Tobis-Klangfilm.

L'ombra di Sardou, che per dieci anni un movimento d'avanguardia ha cercato di cacciare dal teatro italiano, ritorna imperante nel film. La scelta del soggetto è sufficiente a dire tutto. Non occorrerebbe nemmeno parlare di una produzione che, nel 1937 anno XV, può trarre ispirazione da Sardou. Ma è bene notare come anche per fare del Sardou in film occorrano altre mani, altra vigoria, altro senso dell'effetto drammatico. *Marcella* dimostra che non basta una vaga intenzione di fare del teatraccio, e quindi del cinematografaccio, per riuscire allo scopo.

Un film di questo genere si basa su di un effetto tutto meccanico e costruito; nessuna ragione umana regola l'andamento dei fatti, nessuna base psicologica è posta a sostegno di questi pupazzi che si chiamano personaggi, nessun logico sviluppo interiore provvede allo svolgimento dell'azione. È solo una serie di scatti successivi di effetti, di intrecci, di scene che si incuneano l'una nell'altra e, posta una situazione di partenza, conducono fatalmente ad una soluzione. Nel teatro questa evidente meccanicità è mascherata da un apparente dinamismo che non permette allo spettatore di accorgersi della falsità insita nel dramma: in cinematografia, in un'arte oggettiva, questo dinamismo può anche sussistere ma deve sempre essere sorretto da una certa rispondenza interiore senza di cui tutto si sfascia come un castello di carte mal combinato.

Ora in *Marcella* non esiste nè il dinamismo necessario nè il sostegno interiore. Scene, personaggi, fatti, tutto va per suo conto, con la più allegra indifferenza per il nucleo drammatico. Le situazioni si stiracchiano, gli eventi si producono con una imparzialissima arbitrarietà, le figure del film non riescono mai a trovare un loro rilievo, una loro verità interiore, o, quanto meno, un loro esteriore e fittizio senso di costruzione. Tutto è di maniera, nel più banale, nel più sciatto, nel più deplorevole dei modi.

Anche qui siamo nel campo del film che « conta sulla provincia ». Ancora una volta la speculazione cinematografica si avvale delle leggi create dal Regime in favore di una industria che deve essere una industria nazionale per dare delle opere che sono, per non dire parole grosse, contrarie allo spirito del Regime, contrarie all'anima italiana d'oggi.

C'è, in taluni produttori cinematografici, e lo diciamo a proposito di questo film, ma potremmo ripeterlo a proposito di *Gli ultimi giorni di Pompeo*, di *Allegri masnadieri*, di *Lasciate ogni speranza*, di *Il feroce Saladino*, di *Gatta ci cova*, e infine di moltissime altre opere del genere una assoluta incomprensione più ancora che politica, etica. Lo spirito di certi produttori è rimasto esattamente allo stato, ai criteri ed alla forma, di venti anni fa.

Il più assoluto ed allegro « menefreghismo » per i fini dell'Italia d'oggi domina ogni loro opera; la più assoluta e diremmo quasi ingenua ignoranza del cammino percorso dalla Nazione Italiana in sedici anni permette loro di ritrovarsi, quando pensano ad un film, nello stato d'animo in cui si trovavano certi produttori del 1914. E con questo non si vuol negare il carattere industriale del film; si vuol dire soltanto che anche nel film di speculazione si possono

raggiungere certi gradi di onestà interiore, di dignità se non artistica almeno artigiana, di nobiltà spirituale, che non sarebbero affatto dannosi al fattore speculativo e permetterebbero almeno di non aver dei film di tanta assenza di spirito.

È inutile soffermarsi su *Marcella*: giudicare la sua recitazione, tutta birignosa e teatrale, tutta falsa e manierata, se si eccettua la Gramatica che non si può certo coinvolgere nelle responsabilità di un film del genere; inutile giudicare quella « galeottata » (ammirate l'eufemismo) della canzone napoletana; inutile parlare di una sceneggiatura che non regge in piedi da nessuna parte o di una regìa che non esiste. Passiamo anche questo film nel dimenticatoio, notando soltanto come esso appartenga a quel genere di roba che, posta in principio di stagione, nuoce a tutti gli altri film serii e veramente industriali che passeranno durante l'annata.

I DUE MISANTROPI

Origine: Italia - *Casa di produzione*: Astra Film - *Regista*: Amleto Palermi - *Direttore di produzione*: F. Biancini - *Soggetto*: Amleto Palermi - *Sceneggiatura*: Amleto Palermi e Francesco Pasinetti - *Interpreti*: Nino Besozzi, Sergio Tofano, Enrico Viarisio, Camillo Pilotto, Maria Denis, Nella Maria Bonora, Olga V. Gentili - *Operatore*: Anchise Brizzi - *Musica*: Ettore Montanara - *Metraggio*: m. 2085 - *Distribuzione per l'Italia*: E. N. I. C.

Ecco un film che poteva essere veramente una buona commedia cinematografica, escludendo anche dalla parola « commedia » il suo lontano sapore teatrale. Anche se l'andamento del film era per sua natura farsesco, se lo spunto aveva sapore di comicità un po' grossa e tagliata con l'accetta, c'erano tuttavia delle larghe possibilità di umorismo e di trovate. E occorre aggiungere che per tutto il primo tempo, umorismo e trovate non fanno difetto al film, il quale ha anche qualche punto veramente divertente e veramente realizzato in senso cinematografico. C'è una certa dignità nella comicità, c'è un senso di livello artistico spessissimo raggiunto. Il movimento farsesco invece di nuocere al film ha contribuito a dinamizzarlo con una tal quale eleganza che non è affatto sgradevole.

L'errore di questo film consiste nell'essere tutto nelle premesse: al momento in cui il film dovrebbe cominciare, una dissolvenza fa passare il tempo ed eccoci di colpo alle conclusioni. Errore, quindi, più ancora che di sceneggiatura, di distribuzione della materia. Si direbbe che ad un certo momento soggettista, sceneggiatori e regista si sono annoiati della loro opera ed hanno tirato a finire. Peccato, perchè in quella forzata riunione di elementi così diversi e così l'un contro l'altro armati nel breve ambito di un appartamento, si potevano trovare elementi comici, grotteschi, umoristici ed allegri veramente spassosi. Elementi che, trovati, avrebbero tenuto tutto il film al livello della prima parte e ne avrebbero fatto una delle più riuscite farse cinematografiche prodotte in Italia. Una farsa di buon gusto, in cui si poteva anche notare un certo senso di ricostruzione ambientale, un certo spirito del tempo. Il principio del secolo è dato qui non solo attraverso i costumi ma anche attraverso l'atmosfera: e in taluni momenti è dato con reale umorismo.

Buona, caricata intenzionalmente ma con garbo, la recitazione di tutti gli attori. Eccellente la fotografia di Brizzi che in taluni primi piani raggiunge effetti stereoscopici notevolissimi.

In complesso un film che, portato a fondo come era stato cominciato, ci avrebbe dato un buon esempio di farsa cinematografica italiana. Tanto più deplorevole, quindi, l'averla tirata via.

LASCIATE FARE ALLE DONNE
(GLÜCKSKINDER)

Origine: Tedesca - *Casa di produzione*: Ufa - *Regista*: Paul Martin - *Soggetto*: Robert A. Stemmle e Paul Martin - *Dialoghi*: Kurt Götz - *Interpreti*: Lilian Harvey, Willy Fritsch, Paul Kemp, Oskar Sima - *Tecnico del suono*: Fritz Tiery, E. Leistner - *Operatore*: Konstantin Irmen-Tschet - *Direzione Musicale*: Peter Kreuder - *Aiuto regista*: Paul Zils - *Architetto*: Erich Kettelhut *Costumi*: Manon Hahn - *Sistema ripresa sonora*: Klangfilm-Gerät - *Casa di doppiaggio*: Palatino Film - *Distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

Questo film dell'« Ufa », dovuto a Paul Martin, non ha davvero eccessive pretese, nè intende raggiungere altro risultato che quello consentito ad una lodevole realizzazione di carattere comico-avventuroso.

Purtuttavia il film merita alcune considerazioni per la buona grazia ed il buon gusto della sua garbata realizzazione, ed ancor più per l'abilità del regista, che è riuscito a suscitare e mantenere, in quasi tutto lo svolgimento, una viva atmosfera di piacevole comicità.

L'efficacia della interpretazione ha fatto anche risaltare alcune sfumature di satira sociale, che il regista si è ben guardato dall'approfondire. Si può quindi riconoscere che questo film, nella sua modesta costruzione riposa nella rispondente e briosa sceneggiatura dovuta a Robert A. Stemmle, allo stesso regista e, per i dialoghi a Kurt Götz. La trama del film, considerata per sè stessa, non è valutabile se non in funzione delle situazioni e degli spunti cui dà luogo, ma è proprio questo, nel caso specifico, il suo valore chè la sceneggiatura è riuscita a tessere, intorno e talora anche fuori della trama propriamente detta, uno svolgimento di scene, per cui il carattere dei personaggi ha modo di rivelarsi e di esprimersi con sincera e convincente realtà, animato intimamente da una piacevole vena di sano umorismo.

I protagonisti hanno sentito pienamente il loro compito, e l'abilità del regista è riuscita così ad evitare ogni contatto, dato il livello del film, con le facili risorse della comicità di bassa lega, banale e non di rado sostenuta da volgari attrattive.

Lasciate fare alle donne scorre divertente, senza soste e lungaggini, così spesso rimproverate alla produzione tedesca, e ciò è dovuto non tanto al valore del dialogo e delle battute di spirito, quanto — ed è quel che più conta — alla naturalezza di espressione e di situazioni, che rende brillante l'atmosfera caratteristica nella quale i personaggi vivono.

Più che il tipo fisico, infatti, questo film pone in evidenza il carattere dei protagonisti, e ne rende pienamente l'evidenza attraverso il senso comico dlla vita che essi posseggono ed esprimono, senza per questo ricorrere ad artificiosi raggiri psicologici o teatrali declamazioni. Nei film a carattere comico si cade, in generale, nel buffonesco dell'aspetto esteriore dei personaggi, la mimica pagliaccesca soffoca il sentimento, e l'umanità scompare nel convenzionalismo di vicende meccanicamente architettate sulla falsariga di un umorismo vuoto e falso. in tal caso ogni aspirazione artistica è annullata e la creazione cinematografica potrà anche far ridere, ma non riuscirà certo ricreativa per lo spirito e tanto meno sarà in grado di determinare un'attrazione qualsiasi.

A maggior ragione, quindi, questo modesto film dell'« Ufa » ha il suo merito e la sua importanza, anche perchè si distacca di gran lunga da quella serie di vuote e scialbe produzioni comico-sentimentali e farsesche, di cui la cinematografia tedesca sembrava non potersi liberare. *Lasciate fare alle donne* è di buon auspicio, dunque, anche per la stessa arte cinematografica europea, chè, senza bisogno di presentare i nomi dei divi americani e americanizzati, ecco dimostrata la possibilità che anche nel vecchio continente è dato poter realizzare con assoluta fiducia, quel genere di film leggeri, briosi e divertenti che Hollywood sembrava aver monopolizzato in eterno. E la sensibilità europea può infondere naturalmente un senso artistico, che altrove non hanno se non per abilità di mestiere ed esperienza di lavoro.

Lilian Harvey, Willy Fritsch, Paul Kemp, e Oskar Sima sono i principali protagonisti di *Lasciate fare alle donne,* ed ognuno appare pienamente a posto, se pur talvolta la Harvey sia tentata di far valere il suo temperamento passionale. L'architetto Erich Kettelbut ha curato la scenografia ed ha saputo intonare gli ambienti al carattere del film, con viva originalità. La fotografia è buona, e così la gaia musica di Peter Kreuder. L'edizione italiana passa senza infamia e senza lode, benchè il doppiato abbia, in alcuni momenti, una inesplicabile monotonia di recitazione che non favorisce certo il ritmo del film.

ALLELUJA!
(HALLELUJAH)

Origine: America - *Produzione*: Metro Goldwyn Mayer (1929) - *Regista*: King Vidor - *Sceneggiatura*: King Vidor - *Fonico*: Douglas Shearer - *Interpreti*: Mae Mc Kinney (Chick), Daniel H. Haynes (Zeke), William Fountaine, Harry Gray, Fannie Bell De Knight.

IL REGISTA

King Vidor è nato l'8 febbraio del 1894 a Galveston nel Texas, da Kate Wallis e Charles Shelton Vidor. Non è figlio d'arte, e la sua educazione avvenne prima privatamente a Galveston, poi alla Peacock Military Academy in S. Antonio nel Texas, ed al Tome College Port Deposit. Come la maggior parte dei realizzatori americani, King Vidor ebbe un esordio difficile. A sedici anni, quando il film europeo trionfa sugli schermi americani, Vidor mette su una dozzina di lavori cinematografici. Il disastro, è completo, ma, lungi dallo scoraggiarsi, quello che doveva divenire uno dei più rappresentativi registi americani, gira film d'attualità. Tale professione però gli rende poco, ed egli è costretto a fare dell'altro. Sente che vi è bisogno di un macchinista, ed egli corre; cercano un elettricista, ed egli risponde « presente »... Infine la fortuna gli sorride: a Houston, sempre nel Texas, egli fa la conoscenza di una graziosa fanciulla, e la sposa poco dopo. Questa fanciulla è Florence Vidor, ed anche lei farà parlare molto di sè. Oggi Vidor è divorziato da Eleanor Boardman, sua seconda moglie, e Florence è sposa al violinista Jascha Heifetz. Ma intanto il tempo passa; King riesce a girare un piccolo film nel quale la sua giovane sposa recita come prima attrice. Disastro quasi completo! I due giovani decidono di partire per la California. È questa l'epoca di *Intolerance* e dei grandi film figurativi. Vidor trova da impiegarsi; sua moglie pure; ciascuno per proprio conto. Infine il marito, che frattanto ha girato ancora qualche attualità, riesce a farsi scritturare come « assistente direttore »; poi realizza, un po' più tardi, nel 1919, *Capricciosa* e *L'isola del terrore*, film che fecero buona impressione in America. Nello stesso periodo egli dirige: *Turn in the road, The Jack Knife man,* e *Peg o' my heart,* mentre sua moglie, la delicata Florence, comincia anche lei a farsi un nome, ciò che decide King a farla lavorare sotto la sua direzione in *The other half Poor Relations, Old Wives for new, Lyging lips,* ed *Alice Adams*. Seguono ancora: *Three Wise fools, The sky pilot, Wild oranges,* mentre infine *La sua ora* ci rivela John Gilbert. Nel 1927 *La grande parata* porta di colpo Vidor alla celebrità, sollevando discussioni inaudite. Alcuni giungono a vedere in questo, cinematograficamente il miglior film di guerra. Ed infatti, anche se sommerse in un fiume di retorica, vi sono scene meravigliose di vita e di umanità, come la partenza

dei camion e l'incontro nella fossa durante l'attacco. Scene che fanno dimenticare facilmente la critica alla autenticità del villaggio francese, o del costume di contadina della protagonista, Renée Adorée.

È da questo film che data la prima, ed ai nostri occhi particolarmente ridicola, apologia del soldato americano come unico eroe della grande guerra. Poi *La Bohème* e *Bardelys il Magnifico* ci deludono un poco, per quanto tutti e due questi film contengano buone qualità plastiche, ed un senso reale di movimento. Bisogna ricordare a parte *The Patsy*, che viene subito dopo; deliziosa commedia di osservazione, che Chaplin non esitò nel 1928 a dichiarare il miglior film dell'annata. Qualche mese più tardi viene presentato un nuovo film di King Vidor che si intuisce subito come eccezionale: *The crowd* (*La folla*); prima attrice la Boardman che doveva divenire sua seconda moglie. È stato detto su *La folla* tutto quanto è stato possibile dire: cose buone e cose cattive. Tuttavia davanti a questo film possente, che grida la verità dolorosa della vita dell'impiegato americano, davanti a questo carattere spoglio, a questa anima messa a nudo; davanti ad una concezione così nuova e sana del cinematografo già naufrago dei vari psicologismi, individualismi ed avanguardismi, che non ci hanno dato altro se non una vuota retorica dell'irreale, non tutti hanno ben compreso la forza di Vidor. Ed appena calmate le polemiche attorno a *La folla*, la M. G. M. annunzia un nuovo film del medesimo realizzatore: *Hallelujah!*

Vidor da tempo sognava, ed aveva il desiderio di realizzare, di far comprendere ai bianchi il carattere dei negri d'America, la loro anima nuova. La Metro non era certo troppo fiduciosa sulla riuscita dell'idea, ma dovette piegarsi a tanto spirito di abnegazione, quando Vidor dichiarò che rinunciava ad esser pagato finchè il film non fosse stato lanciato, e non avesse ottenuto il successo. Così dopo 7 mesi di lavoro, nel novembre del 1929 è nato questo film, per il quale Vidor ha avuto come collaboratore un pastore negro protestante(1).

Dopo questo film l'attività artistica di Vidor ha una sosta: si direbbe che egli lavori solo per conquistare una indipendenza economica che possa permettergli di riaccostarsi all'arte senza preoccupazioni. E *Show people*, mediocre film con Marion Davies e William Haines, come *Billy the Kid*, *Not so dumb*, *Street scene*, *The champ*, *Guara*, *Bird of Paradise*, *The stranger's return*, sono passati sugli schermi senza dirci in sostanza nulla di nuovo. Nel 1934 Vidor riprende la propria tradizione, e gira per gli United Artists *Our daily bread* (*Nostro pane quotidiano*) su soggetto proprio. Ma se l'opera nobilmente moralizzatrice esalta il lavoro tentando nuovamente una tesi d'ampio respiro, come la necessità di un ritorno alla terra, il film non riesce certamente a raggiungere il livello già toccato dal Vidor con *Hallelujah!* Nel 1935 egli ci dà ancora con *The wedding night*, girato per gli United Artists, un delicato lavoro che accoppia Gary Cooper ed Anna Sten in una lineare e quasi fanciullesca storia d'amore che il dramma tronca bruscamente. Ora Vidor è tornato (da *So red the rose* al recente « western » *Cavalieri del Texas*, all'ultimo *Stella Dallas*) ai film di ordinaria amministrazione. Che sia per meditare nuovamente il capolavoro? Non crediamo. Vidor si inserisce nella storia del cinema come massimo esponente del cosidetto verismo americano. La sua psicologia non è complicata, e la grandiosità delle sue migliori concezioni sembra derivare più da una specie di misticismo esterno e quasi fatale, che dalle interne forze

sociali che regolano l'umanità. Così è spesso la macchina da presa che guida il regista, e non piuttosto il regista che porta l'occhio di cristallo a vedere (2) ciò che più l'interessa. Forse non si è mai cancellato del tutto in Vidor il ricordo di quando, ai suoi primi passi, egli non era che un semplice documentarista. Analizzando le opere di Vidor si rimane sorpresi della povertà dei mezzi espressivi tipicamente cinematografici che egli adopera. Solo dall'ispirazione, e da un forte temperamento deriva dunque la potenza e l'efficacia di opere come *La folla* ed *Hallelujah!* la cui espressione, per chiarezza e linearità si può veramente ricondurre ad un classicismo del cinema. Ma questa ispirazione oggi è inaridita: Vidor si ripete e fa inconsapevolmente la retorica di sè stesso. Non sarebbe difficile individuare nettamente le derivazioni da *Hallelujah!* di *So red the rose*, di *Nostro pane quotidiano*, e degli stessi *Cavalieri del Texas* che pur appartengono ad un genere così completamente diverso. Lo stesso substrato sociale dei lavori di Vidor è piuttosto oggettivo che soggettivo: fa parte della materia trattata, con cui costituisce un blocco compatto; e se il regista ci mette in tesi qualche cosa di suo, non si può parlare di sistemi filosofici o di formulazioni critiche, ma più semplicemente di un limpido richiamo ad una concezione puritana e mistica della vita, come retta da forze superiori in cui è necessario aver fiducia. Si giunge così all'antimilitarismo retorico del protagonista nella *Grande parata*, eroe per ribellione « inutile » contro tante « inutili » atrocità; al moltiplicarsi infinito della risata che chiude *La folla;* alla serena dolcezza, quasi al fatalismo di questi negri di *Hallelujah!* che, di fronte al cadavere del figlio ucciso, indicano all'altro nella predicazione, la via della redenzione. Si giunge ancora alla stessa tesi, che in questo ultimo film non vuole abbattere una barriera di razza, non vuole « avvicinare » al coloured-man il bianco, ma solo « documenta », per avviare questo a comprendere quello. Vidor tuttavia è uno dei pochi registi che abbia compreso d'istinto l'importanza di una funzione politica e sociale del cinema. Il film di Vidor è sempre a sfondo sociale: è un film di masse e per le masse; ed anche quando la vicenda è polarizzata attorno al semplice dramma di pochi protagonisti, questo stesso dramma si estende, passa dall'individuo alla collettività ed il problema del singolo diviene problema di tutta una categoria, di tutto un popolo, di tutta una razza.

Che poi il suo mondo morale ed il suo sistema spirituale non trovino una soluzione costruttiva, e si limitino ad un fotografismo oggettivo piuttosto che sboccare in una valutazione soggettiva degli elementi, tale da riuscire ad individuare la giusta via, è cosa che non menoma la poesia delle sue maggiori opere, e che, più che al regista, va attribuita alla giovinezza inesperta del popolo americano, di cui il temperamento di Vidor è forse, in cinema, l'esponente più significativo. Come ci sembra di aver notato, è appunto in *Hallelujah!* che Vidor trova il massimo sfogo al suo forte e giovane temperamento. In quest'opera elogiata dalla critica come uno dei pochi capolavori che ci abbia dato lo schermo, l'empirismo di un regista che nasce al cinema con la scarsa cultura e sensibilità di un americano qualunque, e che faticosamente riesce attraverso il mestiere, a crearsi una propria, sia pure ingenua tecnica espressiva, raggiunge indiscutibilmente il clima puro dell'arte.

E Vidor coi suoi pregi di primitivo, libero da tare intellettualoidi, e di uomo di cinema che non conosce il mestiere per sentito dire, o attra-

verso lo studio di elaborate elocubrazioni di estetica, ma come superamento testardo di una positiva esperienza; Vidor coi suoi sensibili difetti di adattabilità alle esigenze commerciali delle Case, di semplice e confidente rinuncia ad ogni profondità psicologica in favore delle proprie convinzioni etiche e religiose, di ingenuità nella tecnica e nell'espressione (ma questa ingenuità è poi veramente un difetto?); Vidor, dicevamo, ha saputo conquistare con questo *Hallelujah!* il suo posto (ed un buon posto) nella storia del cinema, sì da poter cedere oggi onorevolmente il passo alle nuove generazioni che dall'Europa e, finalmente, anche dall'Italia, si fanno banditrici di una parola nuova.

Il soggetto e il treatment

Un negro (Zeke) figlio di un prolifico piantatore di cotone (Johnson) va a vendere il prodotto dell'annata; si lascia trascinare a giuocare il ricavato della vendita, e viene truffato con la complicità della donna (Chick) che lo ha preso nella rete con la sua torbida sensualità. Egli si accorge della truffa. Ne deriva un tafferuglio, in cui trova la morte il fratello (Spunk) che lo aveva seguito nel locale per ricondurlo a casa. I negri piangono ed elevano preghiere sul cadavere dell'ucciso. Zeke, per espiare la sua colpa, rivestirà un saio e salverà con la predicazione molte anime. Ma egli incontra nuovamente Chick che si converte anch'essa, ed i due vivono assieme. La conversione di Chick è stata forse sincera, ma più forte è la natura sensuale della donna, in cui il peccato ha messo profonde radici. Chick torna a ricevere in segreto Colpo Secco: il suo antico amante, ed i due, approfittando del sonno di Zeke, decidono la fuga. Ma Zeke che già diffidava, sorprende i due mentre partono; spara con un vecchio fucile sulla coppia, e poi si mette a correre con la ferma volontà di raggiungere il carrozzino e vendicarsi.

Il carrozzino ribalta, e Chick abbandonata dal suo complice che tenta di mettersi in salvo, muore tra le braccia di Zeke sopraggiunto. Ed ora ha inizio l'inesorabile inseguimento nella notte, attraverso la foresta. L'altro cerca invano uno scampo: Zeke lo raggiunge finalmente e lo strangola. Qualche anno di pena che assolva il debito che egli ha contratto con la giustizia umana; poi Zeke torna alla piantagione, nuovamente accolto con gioia dalla sua famiglia.

L'elaborazione cinematografica di questo semplice dramma è altrettanto semplice e lineare. Si potrebbe parlare di mestiere, se questo mestiere non rispettasse così profondamente l'umanità della vicenda, e se il soggetto non fosse altro che un pretesto per una visione grandiosa in cui trova sfogo un'immensa poesia. Così il treatment, che abbiamo ricavato dall'edizione italiana del film, è colato nelle forme narrative classiche del cinema, tanto da non distaccarsi mai da quel carattere di ordinaria amministrazione che presentano le prime scene, in cui si descrive la raccolta del cotone, e si presentano i personaggi con un lungo dialogo che offre materia a facili critiche. Lo stesso rallentamento del ritmo visivo, e le soste nella narrazione causate dalla inserzione del « tap » e della danza degli sposi, possono a prima vista dare un senso di squilibrio facilmente attribuibile al disorientamento prodotto nell'economia del film dalla nuova tecnica della ripresa sonora. Ma anche questa volta la ragione sta dalla parte del regista che ha voluto caratterizzare in questo modo l'animo di « cicala » dei negri d'America, che lavorano quando proprio non se ne può fare a meno, e che cantano con uscite da melodramma anche

quando si devono salutare, e non invece sfruttare nel più banale, ed in seguito abusato, dei modi, l'espressione del film arricchita col sonoro di un nuovo efficace mezzo. La riprova di questo si avrà nel finale, in cui il silenzio della colonna sonora rotto appena da qualche realistico rumore, sottolineerà con rara potenza il dramma dei due uomini di cui uno cerca invano di sfuggire alla stretta calma ed inesorabile dell'altro. Ma ecco il treatment, ordinato per sequenze.

1 — Nella piantagione del vecchio Johnson (regione del Mississipi) durante la raccolta del cotone. Presentazione dei personaggi. Zeke dovrà andare a vendere il raccolto, e chiede agli altri membri della famiglia cosa dovrà portar loro in regalo. Appare evidente che Zeke dovrà sposare Missy Rose. Tutti si ritrovano sulla strada del ritorno.

2 — Alla fattoria di Johnson. Il pasto serale. Il vecchio Johnson che quando non lavora nei campi funge da Ministro di Dio, inizia una preghiera prima della cena, che si svolge all'aperto, davanti alla casa colonica. Arriva Palla di Neve col banjo, e si fa della musica. I figli più piccoli di Johnson ballano il « tap » prima sui gradini della porta d'ingresso della casa colonica, poi sul tavolo. La danza è interrotta dall'abbaiare di un cane. Arrivano due fidanzati con numerosa prole... 11 figli. « Ed è per questo, dice lo sposo al vecchio Johnson, che desideriamo regolarizzare ». Poi egli si rivolge al figlio maggiore: « Vieni qui, Antonio: fa da testimonio a papà tuo... ». Zeke intanto è commosso dalla cerimonia, e sente come un richiamo la marcia nuziale che Missy Rose suona nell'interno della casa, per allietare il rito. Egli entra in casa e bacia Rosie. Non c'è ombra di brutalità sul suo volto. Dopo questo colloquio gli sposi, a cerimonia ultimata, ballano burlescamente.

3 — In un grande stanzone della casa di Johnson, la vecchia madre addormenta sulle ginocchia i figli più piccoli.

4 — È mattina: Zeke e Spunk vanno a vendere il cotone, salutati da tutta la famiglia.

5 — Alla vendita del cotone. Da una parte si confezionano le balle; più lontano le balle vengono imbarcate. Mentre Spunk sta lavorando si avvicina un gruppo di negri che suonano il banjo. Spunk invita Zeke a cantare, e questi canta in mezzo al cotone; gli altri poco più lontano lo ascoltano; poi fanno coro.

6 — I negri scaricano il cotone e imbarcano le balle. Zeke esce da una casetta di legno dove è stato pagato, contando i soldi che ha ricavato dalla vendita. Poco più lontano Chick sta ballando in mezzo ad un gruppo di negri. Zeke si avvicina, le sorride, la prende per un braccio. « Sei proprio il tipo di donna che fa per me » le dice; ma lei rifiuta e solo quando vede i soldi si decide a seguirlo.

7 — Una taverna. Entrano Zeke e Chick. Chick balla e canta per finire di turbare la mente a Zeke. Ora i due ballano assieme.

Chick propone a Zeke di raddoppiare il suo denaro giuocandolo ai dadi con Colpo Secco. Quest'ultimo per ingannare meglio Zeke, dapprima rifiuta, poi accetta, ed al momento opportuno cambia i dadi e vince tutti i soldi di Zeke. Chick si mostra spiacente dell'accaduto; ma Zeke non la sente così. Egli reclama il suo danaro accorgendosi di esser stato truffato, e prende per il collo Colpo Secco. Gli avventori fuggono spaventati. I due lottano poi estraggono le rivoltelle. Spunk che compare sulla porta per richiamare Zeke rimane colpito; Colpo Secco fugge. Zeke si china a terra presso il fratello; fuori, in altro ambiente, Chick e Colpo Secco si dividono i soldi di Zeke.

8 — Nella casa di Johnson. È mattina. Tutti si destano. I letti di Zeke e Spunk sono vuoti. All'esterno: arriva il carro sul quale Zeke riporta Spunk. Tutta la famiglia è dolorante all'orrenda notizia: Zeke si getta ai piedi della madre, implorando.

9 — Nella camera del morto i negri piangono e si lamentano. Zeke fugge all'esterno turandosi le orecchie per non sentire. Lo raggiunge Johnson che lo esorta alla predicazione. Ora vengono anche gli altri e tutti assieme intonano l'Alleluja.

10 — Arrivo del treno di Zeke in mezzo alla folla. Zeke riveste un saio. Scende dal treno e la folla festante si divide per lasciarlo passare. Corteo di bambini con le bandierine. Dalla folla esce Chick al braccio di Colpo Secco. I due deridono Zeke che risponde con dignità: « Un giorno anche tu, sorella, ti ravvederai come me... », e riprende il suo cammino.

11 — Sopra un palco Zeke predica alla folla di negri seduta su di un grande prato. Viene anche Chick a sentire le parole che Zeke dirà, e mentre essa continua a deridere e a beffeggiare, Zeke lancia i tre appelli per la salvezza delle anime. Ora Chick è rimasta sola: tutta la folla è accorsa ai piedi del predicatore. Ed essa è illuminata dalla luce della salvezza, e piangendo corre ad implorare a Zeke.

12 — La vecchia madre e Missy Rose, nell'interno di uno scompartimento del treno, preparano la cena. Rientra Zeke che siede a mangiare. « Occorre una donna buona per trattenere l'uomo dal peccato ». Così dice la madre, che si allontana per lasciar soli i due. Zeke e Rosie decidono di sposarsi al prossimo villaggio. Tornano la madre ed il vecchio Johnson che approva il progetto. La famiglia è felice. Rosie piange di gioia.

13 — Colpo Secco entra in casa di Chick che si sta preparando ad uscire per la grande radunata dei fedeli. Egli la deride e vorrebbe trattenerla; lei protesta, poi per liberarsi gli dà addosso finchè presa da furore lo percuote con un attizzatoio. Chick esce, lasciando Colpo Secco disteso a terra e dolorante.

14 — La grande radunata. Zeke predica in uno stanzone, figurando di lottare col demonio. Entra Chick. La lotta col demonio è finita: il bene ha vinto il male: Alleluja! La folla comincia una danza frenetica, in preda al fanatismo religioso. Chick danzando fissa Zeke che la segue all'esterno, la solleva sulle braccia e si allontana correndo. Missy Rose che ha osservato tutto, si precipita fuori e chiama Zeke; ma invano.

15 — Alcuni mesi dopo. Zeke lavora in una segheria. Suona una sirena; gli operai abbandonano il lavoro ed escono.

16 — A casa di Zeke. Chick e Colpo Secco si baciano. Colpo Secco scappa a causa del ritorno di Zeke. Chick canticchia preparando la cena mentre entra Zeke sospettoso. Egli chiede a Chick una spiegazione circa la presenza di Colpo Secco; ma Chick risponde innocentemente di non aver visto nessuno. Zeke che sembra convincersi, siede e mangia; poi Chick va a sedere sulle sue ginocchia, lo bacia, e comincia a cantare per addormentarlo. Quando Chick crede che Zeke si sia addormentato, va nella camera accanto e fa le valigie. Il rumore di un sasso gettato contro il vetro della camera di Chick da Colpo Secco impaziente, riscuote Zeke dal suo sopore. Egli corre nella camera accanto e la trova vuota; comprende tutto; afferra un vecchio fucile; scavalca la finestra e spara sulla coppia che, montata sul carrozzino, fugge. Zeke spara ancora, poi, gettato il fucile ormai inutile, si mette a correre nella notte.

17 — Nella foresta. Il carrozzino che corre, ribalta; Chick rimane ferita a terra; Colpo Secco viene trascinato lontano. Arriva Zeke, e Chick gli muore tra le braccia invocando perdono. Colpo Secco che tornava a soccorrere Chick, vede Zeke e spaventato fugge. Ma anche Zeke ha visto lui, ed ora ha inizio il tremendo inseguimento nella foresta. Zeke alfine raggiunge Colpo Secco e lo strangola.

18 — In una cava. I forzati, tra cui Zeke, espiano le loro colpe nel lavoro coatto.

19 — Qualche anno è passato. Zeke ritorna alla casa paterna, cantando ed accompagnandosi con una chitarra. L'incontro con la sua famiglia avviene mentre questa ritorna come al solito dal lavoro nella piantagione. Tutti corrono festosa-

mente attorno a Zeke e lo abbracciano. Solo Rosie si tiene pudicamente in disparte; ma poi si avvicina anche lei e Zeke la bacia. Tutti insieme si avviano verso casa. Zeke sposerà Missy Rose, e i due cominceranno assieme una nuova vita.

Il montaggio narrativo presenta le sequenze ben concatenate e senza paurosi salti di tempo. La narrazione è scorrevole, forse anche troppo semplice, e solo verso la fine troviamo un esempio in cui si alternino due diverse sequenze: prima Zeke che esce dalla segheria; poi Chick timorosa del suo ritorno, poi ancora Zeke che cammina per la strada, e quindi per l'ultima volta Chick che ha fatto allontanare il suo amante, appena a tempo per non farlo sorprendere. C'è già nell'elaborazione delle scene un perfetto equilibrio fra gli interni e gli esterni, e la forza, o meglio la intensità del dramma, è distribuita nell'opera con una precisione che si direbbe ricavabile matematicamente. Dalla monotonia della presentazione dei personaggi interessante solo da un punto di vista figurativo, si passa alle sequenze allegre e piene d'intima poesia, delle danze, dello sposalizio e dell'addormentamento dei bimbi. Ma poi appena il cotone è stato imbarcato e Zeke, riscosso il denaro ha incontrato Chick, il ritmo si fa più serrato. Il dramma non giunge inatteso: basta sapere che la donna segue Zeke perchè ha visto il denaro, per immaginare come andrà a finire la storia. Ma ciò non toglie che l'intensità emotiva non segua una linea ascendente e progressiva che segna il suo vertice nell'uccisione di Spunk. Ora il dramma che sembra ristagnare in un gorgo dal quale è difficile fuggire trova la sua forte risoluzione nelle note dell'Alleluja che trasformano nella mistica elevazione spirituale di tutta una folla, nella visione epica di mille braccia anelanti verso il cielo, l'espressione tragica del dolore umano. Poco più avanti la narrazione riprende la sua fluidità fino a quando la curva delle emozioni torna a salire bruscamente nel nuovo incontro di Zeke e Chick e nella conversione di questa ai tre appelli del predicatore.

L'abilità con cui si alternano sequenze drammatiche e sequenze liriche è notevole, e se anche i fatti non giungono mai completamente inattesi l'equilibrio dei fattori emotivi nella narrazione porta inevitabilmente ad una progressione che nel finale della foresta raggiunge effetti difficilmente superabili. Naturalmente l'opera termina a lieto fine, e sarà necessaria una lunga didascalia per separare nel tempo quei pochi metri delle ultime brevi sequenze dell'espiazione e del ritorno. Ma ciò non conta, e se tali due sequenze non avessero altra funzione estetica nel dramma, esse lo conchiudono evitando la troppo brusca caduta che si avrebbe avuto terminando il film alla morte di Colpo Secco. Non sapremmo paragonare meglio l'effetto sgradevole che ne sarebbe risultato, che al suono di un « ciak » o di un colpo di fucile passato alla moviola all'incontrario, vale a dire dalla coda alla testa. Il periodo di formazione dei suoni essendo brevissimo, il suono sembra « rientrare in sè stesso » per interrompersi ad un tratto seccamente. Così ci sarebbe apparso troncato e mancante il dramma senza quelle due sequenze che ristabiliscono l'equilibrio, tornando a distendere le sensazioni e l'emozione dello spettatore.

La sceneggiatura ed il montaggio

Ci sembrerebbe ozioso discutere in questa sede sul valore che nell'opera cinematografica assumono rispettivamente la sceneggiatura ed il montaggio. Ci sembra tuttavia chiaro che

non si possa scindere questo da quella in un'analisi dell'opera compiuta, dato che nell'opera compiuta i momenti creativi si identificano, e risulta possibile concepire la sceneggiatura solo come momento antecedente del montaggio, ed il montaggio come momento conseguente della sceneggiatura, che potenzialmente lo preordina.

Assegneremo dunque il protocollo delle parole « montaggio » e « sceneggiatura » ad un concetto d'ordine superiore, che entrambe le comprende, e che si potrebbe definire come « composizione » degli elementi del film, d'ordine narrativo, figurativo, tecnico, ecc., nei loro valori e rapporti estetici.

Il montaggio di Vidor è lineare come una funzione continua, crescente o decrescente in rapporto al contenuto emotivo delle situazioni. Le sequenze sono ben costruite. Una dissolvenza apre il ciclo di scene; un'altra dissolvenza lo chiude.

Il succedersi dei piani di ripresa è descrittivo, e simile a quello che lo Spottiswood chiama, con più largo significato « montaggio implicazionale » (3): si comincia da una serie di campi lunghi oppure di mezzi campi lunghi, a seconda che si tratti di un esterno o di un interno. Successivamente le persone vengono portate in un giuoco di mezzi primi piani, ed al massimo in quel primo piano detto « all'italiana » che taglia le figure a mezzo busto. Al termine della sequenza, spesso interrotta da figure intere, ritorna la chiusura in diaframma sul campo lungo o sul mezzo campo lungo.

È raro l'uso del primo piano, al quale si giunge solo nei punti salienti, come si vedrà dagli esempi di sceneggiatura che verremo esponendo. Lo stesso va detto per il dettaglio, che spesso viene inquadrato in mezzo primo piano (es. Colpo Secco che nella rissa cava di tasca la rivoltella) dichiarando il movimento e l'azione delle figure nel piano che lo contiene. S'incontrano raramente in questo *Hallelujah!* inquadrature soggettive che mostrino il quadro con gli occhi di uno dei protagonisti. La coincidenza non ci sembra casuale: mentre ad esempio Pabst ha bisogno di testoni, dettagli ed inquadrature soggettive per scendere ad analisi minuziose nella psicologia dei suoi personaggi, Vidor stabilisce un perfetto equilibrio funzionale tra figurazione e narrazione penetrando un contenuto che si può esprimere nella sola « forma dell'azione ». Così nel quadro della vecchia negra che addormenta i bimbi, tutta l'intima poesia della scena è equilibratamente distribuita nella nenia e nella figurazione, e la delicata psicologia dei bambini, come quella squisitamente materna della donna, è espressa nell'azione. Ecco il taglio di questa scena che è nel film una delle più belle (4).

1 — M. P. P. La vecchia prega attorniata dai bambini. Tutti si coprono il volto con le mani per concentrarsi.

2 — M. C. L. In fondo i letti bianchi. Al centro dello stanzone la madre seduta sulla seggiola; il primo bimbo le si accomoda di traverso sulle ginocchia; gli altri due siedono per terra a sinistra, attendendo il loro turno. Passa nel fondo Zeke, poi Rosie che, rivestita da una lunga camicia da notte, prepara i letti.

3 — M. P. P. dei due bimbi che sorridono guardando verso il fratello che si è addormentato.

4 — M. C. L. Come 2: Rosie prende il piccolo dalle braccia della madre; il secondo va ad accomodarsi sulle ginocchia della vecchia.

5 — M. P. P. del gruppo come 1 (v. tavola II, fig. 1): questa volta è Zeke che prende il secondo bimbo addormentato. Il terzo, il più grandicello, si avvicina

schermendosi perchè vorrebbe essere addormentato anche lui. La madre lo sculaccia ridendo burbera, poi si alza e, sempre continuando la nenia va verso il letto.

6 — M. P. P. dei tre moretti che spiccano ordinati sul bianco dello stesso letto, e sorridono nel sonno.

7 — C. T. dello stanzone. In alto a sinistra la madre che spegne la luce e si corica.
Dissolvenza.

Non c'è bisogno di vedere da vicino questi negri, per sapere come la pensano. E quando Vidor ci vuol far sapere che Zeke è il figliuolo miscredente e facile a cadere, egli ce lo fa vedere appollaiato in cima al carro che condurrà in città lui, Spunk, e il cotone da vendere. Tutta la famiglia del vecchio Johnson piega i ginocchi ed eleva a Dio una preghiera perchè la vendita del cotone riesca bene. Noi la vediamo dall'alto, questa scena, e poi Zeke ci verrà mostrato da lontano mentre, pur essendosi tolto il berretto quasi per un residuo automatismo più superstizioso che religioso, continua a sbocconcellare pigramente un pezzo di pane. Un primo piano non avrebbe certo saputo dirci niente di più, nè caratterizzare meglio il personaggio. Tutto procede poi con la stessa semplicità, e se Vidor non adopera mai il montaggio ideologico per collegare le sue inquadrature, egli sembra ignorare anche i più elementari principi di parallelismo, contrasto, simultaneità, ecc. Gli « attacchi », questo punto nevralgico di molte sceneggiature, ci appaiono addirittura infantili. La camera assumendo un valore prevalentemente oggettivo, Vidor passa da un'inquadratura all'altra per successione cronologica e tempi successivi, seguendo puramente e semplicemente il filo dell'azione. Zeke si volta a parlare: M. P. P. di Zeke che parla; Chick lo ascolta: M. P. P. di Chick che ascolta. A volte il passaggio avviene per ingrandimento o per riduzione del quadro (N.i 11 e 12 della tabella Timoscenko) e sembra in questo caso che l'operatore non abbia spostato la camera, ma solo cambiato obbiettivo, tanto l'attacco risulta perfettamente coassiale. Dobbiamo però rilevare a questo proposito che spesso l'ingrandimento o la riduzione del quadro non sono decisi: non c'è un netto passaggio nei piani di ripresa (es. da figura intera a M. P. P.) e lo stacco non avendo nessuna funzione precisa, risulta ingiustificato. Di attacchi sul movimento non c'è traccia avvertibile, ma ciò invece che dare allo spettatore un senso di frammentarietà, serve in questo caso mirabilmente alla concentrazione della materia, ed alla creazione di un tempo ideale dal ritmo normale e sereno, proprio del cinema americano più che di Vidor. I carrelli e le panoramiche si possono contare sulla punta delle dita, ed occorrono solo raramente per mantenere l'inquadratura su figure in movimento. Il ritmo, rallentato spesso durante i canti e le danze, stringe nei punti salienti, come in questo brano tratto dalla sequenza della taverna e dell'uccisione di Spunk.

1 — M. C. L. (pan. lenta e carr. descrittivi dell'ambiente, fino ad inquadrare il jazz indiavolato dei negri.

2 — M. P. P. il suonatore della batteria.

3 — M. C. L. Chick che comincia a cantare (v. Tav. II, fig. 2).

4 — M. P. P. del precedente.

5 — M. P. P. di Zeke che le sorride infatuato.

6 — M. P. P. come 4.

7 — M. P. P. come 5.

8 — M. P. P. come 4.

9 — F. I. Zeke seduto sul tavolo, a sinistra, e Chick a destra, che balla.

10 — M. C. L. come 3.

11 — M. P. P. come 5.

12 — M. P. P. come 4.

13 — M. P. P. come 5.

14 — M. C. L. come 3.

15 — M. P. P. come 4.

16 — M. C. L. come 3. Chick termina di cantare. Comincia a ballare una coppia di negri.

17 — F. I. come 9: Chick balla avanti a Zeke cercando di eccitarlo.

18 — M. C. L. prosegue l'inquadratura 16.

19 — M. P. P. del precedente.

20 — M. C. L. prosegue l'inquadratura 18: un altro negro balla; la coppia smette.

21 — Dett. dei piedi del negro.

22 — M. C. L. come 20: ballo dei camerieri attorno a Chick.

23 — M. P. P. di Chick che balla.

24 — M. C. L. come 22.

25 — M. P. P. come 23.

26 — M. C. L. come 22. Comincia una nuova danza. Zeke si avvicina a Chick. I due cominciano a ballare assieme.

27 — M. P. P. di una coppia che si alza e comincia a ballare.

28 — M. P. P. di Zeke e Chick. Lungo dialogo: Chick decide Zeke a giuocare.

29 — M. P. P. di Colpo Secco, di spalle, quasi in controluce.

30 — M. P. P. come 28: Chick guarda verso Colpo Secco.

31 — M. P. P. come 29. Colpo Secco si rivolge e guarda.

32 — P. P. abbondante di Zeke e Chick che chiama Colpo Secco.

33 — M. P. P. come 28. Colpo Secco si muove verso i due.

34 — M. P. P. Zeke e Chick, ai quali si aggiunge Colpo Secco.

35 — P. P. come 32. I due guardano l'altro che si è allontanato, sprezzando la proposta di giuocare.

36 — M. P. P. Colpo Secco si diverte coi dadi. Entra in campo Zeke che ostenta il suo denaro.

37 — P. P. di Chick che rivolge a Colpo Secco uno sguardo d'intesa.

38 — P. P. di Colpo Secco che ripete il gesto.

39 — M. P. P. di Zeke e Chick. Zeke agita i dadi e trattiene la donna che vorrebbe allontanarsi.

40 — M. P. P. di Colpo Secco.

41 — M. P. P. come 39 (v. Tav. III, fig. 1).

42 — C. L. All'esterno passa il carretto di Spunk.

43 — M. P. P. (carr. in ferrovia). Dal carretto Spunk osserva passando, attraverso l'entrata dei locali.

44 — M. P. P. come 39 (pan. destra). Si inquadra anche Colpo Secco (v. Tav. III, fig. 2).

45 — M. P. P. di Zeke e Chick. Quest'ultima dice: « Lasciali tutti: se vinci ti becchi 160 dollari; e allora sì che possiamo fare baldoria ».

46 — Dett. La mano di Colpo Secco che cerca in tasca i dadi truccati.

47 — M. P. P. come 45.

48 — M. P. P. di Colpo Secco che getta i dadi trionfante.

49 — M. P. P. come 45.

50 — M. P. P. (più lontano del precedente). È in campo anche Colpo Secco. Reazione di Zeke.

51 — M. P. P. di Zeke e Colpo Secco come 48. Zeke chiede la restituzione del suo denaro. L'altro sprezzantemente si allontana passandogli dietro (pan.). Si inquadra anche Chick che si mostra spiacente. Zeke la stacca bruscamente da sè e va...

52 — M. P. P. ...a prendere per il bavero Colpo Secco.

53 — M. P. P. (leggero ingrandimento del precedente). Gli avventori si alzano impauriti.

54 — F. I. di Spunk che chiama Zeke dalla la porta.

55 — F. I. di Zeke e Copo Secco che lottano.

56 — Particolare: i tronchi dei due che litigano; la mano di Colpo Secco che estratta la rivoltella, spara 3 colpi.

57 — F. I. come 55. Tutti fuggono spaventati, mentre Zeke e l'altro lottano.

58 — C. L. Esterno: la folla all'uscita.

59 — F. I. come 55. Colpo Secco si libera e fugge.

60 — Dett. della rivoltella di Zeke che spara 2 colpi.

61 — F. I. come 55. Zeke solo, in mezzo ai tavoli rovesciati, continua (di spalle) a sparare verso la porta aperta.

62 — F. I. come 54. Zeke entra in campo correndo, e si ferma presso la porta aperta. A terra, nascosto nell'ombra, il corpo di Spunk.

63 — M. P. P. del precedente.

64 — M. P. P. Il corpo di Spunk attraverso sedie e tavoli rovesciati. Egli è riverso a terra, e si lamenta.

65 — F. I. come 54. Zeke si avvicina a Spunk.

66 — M. P. P. come 64.

67 — F. I. come 54. Zeke si china sul corpo di Spunk.

68 — M. P. P. di Zeke (dall'alto). Egli solleva Spunk dolorante.

69 — F. I. come 54. Zeke rialza Spunk; se lo incolla ed esce.

70 — M. P. P. In un altro ambiente Chick e Colpo Secco si dividono il denaro di Zeke.
Dissolvenza.

Dopo la morte di Spunk il ritmo si rallenta; i pezzi di montaggio divengono sempre più lunghi e l'azione si fa grave e pesante fino ad acquistare una solennità corale nella scena dell'Alleluja. Zeke è fuggito dallo stanzone della veglia funebre, ed ora all'esterno il vecchio Johnson lo ha raggiunto.

1 — F. I. di Zeke e Johnson soli. Poi entrano gli altri, Missy Rose si aggrappa alla gamba di Zeke.

2 — M. P. P. di Rosie aggrappata.

3 — F. I. come 1: la turba degli osannanti.

4 — F. I. dall'alto: la madre inginocchiata davanti al letto del figlio morto (v. Tav. IV, fig. 1).

5 — F. I. come 1.

6 — P. P. di Johnson.

7 — M. P. P. di Zeke con le mani levate verso il cielo (v. Tav. IV, fig. 2).

8 — M. P. P. di Rosie come 2.

9 — M. P. P. come 7.

10 — P. P. di una vecchia che congiunge le mani.

11 — F. I. come 1.

12 — Dett. delle mani dei negri levate verso il cielo.

13 — M. P. P. come 7.

14 — F. I. come 1.

15 — M. P. P. come 2.

16 — F. I. come 1.
Dissolvenza.

Di tutt'altra natura è la composizione nell'altra grande sequenza della radunata, dove l'azione acquista un ritmo frenetico, e il diagramma dell'emozione dei piani che si succedono in progressione segna una cuspide nel P. P. P. di Zeke e Chick.

1 — C. T. dello stanzone. I negri sono seduti.

2 — F. I. di Zeke che predica.

3 — M. C. L. della radunata (Zeke in fondo, in piedi sul palco).

4 — F. I. come 2. Missy Rose vicino a Zeke, lo guarda estatica e stupita.

5 — M. C. L. Come 3.

6 — C. L. dall'esterno. Si vede sul fondo la porta del locale aperta, e la folla dei negri sulla quale sovrasta enorme, proiettata sul muro, l'ombra di Zeke gesticolante. Entra in campo da destra Chick che si avvia alla porta.

7 — F. I. Come 2. Zeke finge di lottare col demonio.

8 — C. T. Come 1.

9 — M. P. P. di Chick che attraversa la folla fissando Zeke.

10 — F. I. Come 2.

11 — M. P. P. come 9 (pan.). Chick siede.

12 — M. C. L. come 3. Zeke finge sempre di lottare col demonio.

13 — M. P. P. Chick (di fronte) ascolta ed approva congiungendo le mani.

14 — M. C. L. come 3.

15 — C. T. come 1. I negri cominciano ad alzarsi e ad agitare le mani. Effetto delle ombre delle mani sui muri.

16 — M. C. L. Ingrandimento del precedente. La baraonda comincia.

17 — C. T. come 15.

18 — M. C. L. come 16. A sinistra la sagoma di Zeke; nel mezzo Chick in preda al fanatismo.

19 — M. P. P. di Chick che danza (ingrandimento del precedente).

20 — M. P. P. di Zeke che sembra fiorire da una selva di mani levate verso l'alto. Egli fissa Chick.

21 — M. P. P. come 19.

22 — P. P. P. di Zeke che fissando Chick lentamente socchiude le labbra e sorride.

23 — P. P. di Rosie che osserva la scena (v. Tav. V, fig. 1).

24 — M. P. P. come 19. Chick viene (danzando) ad aggrapparsi a Zeke.

25 — Particolare: sul margine sinistro del fotogramma Chick aggrappata.

26 — M. P. P. come 19. Nell'angolo in alto a destra si vede la danza in circolo dei negri. Zeke congiunge le mani verso il cielo; Chick si stacca da lui invitandolo con lo sguardo.

27 — P. P. della madre di Zeke che osserva con animosità e sospetto.

28 — P. P. di Rosie turbata come 23.

29 — M. P. P. come 19. Chick si allontana tenendo la testa arrovesciata e lo sguardo fisso ad invitare Zeke che si protende in avanti.

30 — M. P. P. come 20.

31 — M. P. P. di Zeke che scende dalla pedana.

32 — M. P. P. come il precedente (altra angolazione). Zeke si fa largo tra la folla, e raggiunge Chick che gli getta le braccia al collo.

33 — P. P. P. di Chick mentre danza sussultando ritmicamente.

34 — P. P. P. di Zeke che la guarda ad occhi spalancati, le labbra semichiuse.

35 — P. P. P. come 33.

36 — M. P. P. di Zeke implorante verso il cielo. Chick torna ad aggrapparglisi al collo.

37 — C. T. dall'alto (camera a piombo). Al centro, in un circolo, ballano Zeke e Chick.

38 — F. I. di negri che si dibattono a terra, in preda al fanatismo.

39 — M. C. L. dall'esterno. La porta attraverso cui si vede la folla con le braccia levate verso l'alto. Escono due uomini portando una negra che si dibatte. La poggiano vicino al muro (c'è già un'altra negra seduta) e mentre uno la tiene ferma, l'altro le getta in faccia un secchio d'acqua.

40 — M. P. P. nell'interno come 36.

41 — M. P. P. di Chick che danzando fissa Zeke e gli morde una mano.

42 — P. P. P. di Zeke che la fissa invaso da un'ondata di sensualità.

43 — M. P. P. come 41.

44 — P. P. P. come 42.

45 — M. P. P. di Chick che staccatasi un poco da Zeke, lo invita ancora con lo sguardo.

46 — M. P. P. di Zeke in mezzo ad un groviglio di braccia. Egli avanza.

47 — M. C. L. come 39. Esce quasi di corsa Chick che rivolge un ultimo richiamo verso l'interno; poi corre inseguita da Zeke.

48 — C. L. del precedente. Zeke solleva Chick fra le braccia, e corre verso l'obbiettivo.

49 — M. C. L. come 39. Esce Missy Rose che cerca con lo sguardo la coppia, poi avanza indecisa.

50 — C. L. come 48. Rosie avanza sempre.

51 — C. L. Nella notte la figura bianca di Rosie che invoca: « Zeke!... Zeke!!... ».

52 — C. L. come 48. Rientra Rosie che corre alla porta.

53 — C. T. dell'interno. Entra Rosie che si va a mettere al centro del gruppo.

54 — M. P. P. di Rosie disperata. Accorrono la vecchia e Johnson che poi piangono con lei. Rosie cade in ginocchio.

55 — C. T. come 53.

56 — M. P. P. come 54.

57 — C. T. come 53.
Dissolvenza.

Diamo infine la sceneggiatura della morte di Chick e dell'inseguimento nella foresta: una delle cose più forti che ci abbia dato il cinema sonoro.

1 — M. P. P. Zeke bacia Chick che ha ormai gli occhi vitrei. Ella piange e chiede perdono; infine il suo braccio che si appoggiava alla spalla di Zeke, ricade inerte.

2 — C. L. Colpo Secco impantanato torna faticosamente sui suoi passi.

3 — M. P. P. Zeke che lo vede, dà un ultimo sguardo a Chick morta; poi esce di campo deciso.

4 — C. L. come 2. Entra in campo Zeke; l'altro spaventato si rivolta e fugge.

5 — F. I. (pan.). Colpo Secco cerca di staccare il cavallo dal carrozzino.

6 — M. C. L. Zeke avanza minaccioso.

7 — F. I. Come 5. Il cavallo fugge trascinando il carrozzino (breve pan.). Colpo Secco entra in un cespuglio.

8 — F. I. (pan.). Zeke cammina.

9 — C. L. Colpo Secco avanza faticosamente nel pantano.

10 — F. I. di Zeke (carr.), che avanza calmo e terribile, con la testa incassata fra le spalle e le mani penzolanti pronte alla stretta.

11 — F. I. (pan.). Colpo Secco cammina tra gli alberi.

12 — F. I. abbondante (pan. come sopra): Zeke.

13 — F. I. di Colpo Secco che fugge (il carr. lo segue alle spalle), inciampa, si rialza.

14 — F. I. (carr.). Zeke avanza come al n. 10.

15 — C. L. Da lontano avanza Colpo Secco sempre più sfinito. Zeke ora gli è vicino, quasi lo agguanta; ma egli riesce ancora a liberarsi. Quando i due sono giunti quasi in F. I. Zeke nuovamente tocca l'altro che ancora una volta gli sfugge.

16 — M. C. L. (pan.). Zeke riesce finalmente a prendere Colpo Secco che è caduto nell'acqua, e lo strangola (v. Tavola V, fig. 2).

Si noti come in tutta la sequenza non vi sia un solo P. P. Appena Zeke abbandona Chick morta, la camera si allontana e non sorpasserà più il piano in figura intera. Il dramma viene così ad inquadrarsi paurosamente negli elementi scenografici della foresta raggiungendo un'intensità difficilmente superabile. Gli uomini e le loro passioni: l'odio, la vendetta, la paura sono ridotti a masse, concentrati in due figure che s'inseguono a velocità diversa. L'inseguitore si sposta lentamente e con solennità, e l'inseguito corre affannosamente; e malgrado ciò questi non può sfuggire alla stretta, e sembra miracoloso questo fenomeno secondo cui è subito evidente allo spettatore che quello che *corre* non riuscirà a mantenere la distanza con quello che lo insegue *camminando*.

La scenografia

La scenografia di *Hallelujah!* è sobria e discreta, ed armonizza col dramma a tal punto che ad un osservatore superficiale potrebbe anche passare inosservata. Ma a voler ricordare il succedersi delle scene ci si accorge che ambienti ed interni non so-

no stati risparmiati. Le costruzioni non si prestano certo ad un'attenta critica strettamente e specificamente architettonica. Le scene della lavora. zione del cotone, e quelle della segheria sono altrettanto povere di elementi architettonici, quanto invece ricche di particolari a carattere tipicamente documentario. La casa di Johnson è una di quelle baracche che si vedono spesso nei « western » e nei film di pionieri, od anche nei quartieri poveri delle grandi città americane (quando ce li fanno vedere).

Notevole è la semplicità di vita di questi piantatori negri: una camera d'ingresso utilizzata contemporaneamente anche come ambiente comune o di soggiorno e sala da pranzo (d'inverno, perchè d'estate la famiglia mangia all'aperto), in un angolo della quale c'è anche un posticino per l'armonium. Adiacente a questa camera è un ampio stanzone, dove dorme tutta la famiglia. Le pareti sono disadorne; i giacigli bianchi ed allineati come letti d'ospedale; quelli per i maschi da una parte, quelli per le donne dall'altra; tutti contro la stessa parete. Il film non ci fa vedere altri ambienti di questa baracca, e si indovina facilmente che quel che si vede è tutto quello che c'è.

Il battello che vediamo adibito al trasporto del cotone, è uno di quei vecchi « boats » che fanno ancora servizio sul Mississipi, e che hanno costituito spesso elemento di comicità nei vecchi Mac Sennet: incoerenze della civiltà americana che a quattro passi dai più moderni sky-scrapers di Manhattan fa correre ancora i vecchi e scassati vagoncini della ferrovia aerea. Questo boat sul quale vengono imbarcate le balle di cotone, dà un sapore curioso all'inquadratura che nel taglio rammenta, ma in senso del tutto oleografico e non troppo di buon gusto, certe stampe inglesi.

L'ambiente in cui prima del « revival » Zeke si fidanza con Missy Rose, è completamente sballato. Verrebbe fatto a prima vista di classificarlo come appartenente ad una di quelle baracche sul tipo della casa di Johnson, ma c'è una inquadratura di Zeke in un lungo corridoio, che ci fa capire che l'ambiente in questione è ricavato (o almeno dovrebbe esserlo) in uno scompartimento del treno della salvezza. La prospettiva è evidentemente errata, e sarebbe stato senz'altro consigliabile un uso esclusivo di obbiettivi a lungo fuoco, che, nella sequenza, avrebbero tolto un po' di aria attorno alle figure, rendendo così almeno quella stretta intimità di uno scompartimento ferroviario, che la scenografia non ha saputo dare. Perchè non va detto che, eliminate le scosse caratteristiche della marcia, un treno debba per ciò solo risultare meno comprensibilmente treno. (v. Tav. VI, fig. 1).

Poco c'è da dire a proposito dello stanzone del « revival » e delle due camere della nuova casa di Zeke. Ma se la scenografia si fonde, come abbiamo detto, così organicamente ed armoniosamente in fotografia con gli esterni, attraverso un perfetto passaggio di toni, non è questo il solo pregio da rilevare. Quelle carabattole che ingombrano sciattamente gli angoli della casa di Johnson, e che poi si ritrovano, e sono le stesse, nel treno della salvezza, hanno il sapore della cosa vissuta. Gli stessi particolari della casa di Zeke (e, si noti bene, hanno da esser « nuovi ») hanno in sè qualche cosa che esprime quell'amorevolezza con cui Zeke stesso ha certamente voluto adornare la sua casa per Chick, o quel capriccio disordinato ed involontariamente crudele che fa parte del temperamento della donna. Difficilmente ci è stato dato di ammirare in film americani un funzionalismo così evidente delle architetture all'uomo.

Lo stesso materiale plastico risulta scarso e passa inosservato di fronte

a questa aderenza perfetta della forma e delle cose allo spirito dell'uomo con cui vengono a contatto. Nè va dimenticata fra tante, la lunga inquadratura all'inizio della sequenza, nel locale in cui Zeke va a giuocare il ricavato della vendita del cotone. L'architettura interna del locale diviene luci ed ombre significative; la plastica è data dalla disposizione dei tavoli e dei corpi degli uomini, meglio di quanto non si sarebbe potuto ottenere con abili movimenti di pareti, o con soprastrutture bizzarre, scenografie impressioniste od espressioniste tanto care ai cosidetti scenografi d'avanguardia, ma tanto pacchiane nella concezione e nel gusto.

Fotografia e scenotecnica

La fotografia di *Halleluja!* è in genere buona ed i rapporti fra le zone chiare e quelle scure del quadro, sono molto ben studiati. La luce è disegnata bene sui corpi dei negri che sono resi plasticamente su fondo in genere grigio, o scuro, con effetti di taglio o di controluce.

Nei totali ricorre spesso una composizione che ci sembra molto interessante. Il materiale plastico è distribuito su tre zone: una prima zona vicino alla macchina da presa, scura, quasi in controluce, una seconda più lontana, chiarissima con illuminazione diffusa nettamente dall'alto; una terza zona più lontana ancora, di sfondo, grigia e nebulosa. La luce di taglio è molto adoperata specie nelle riprese notturne, e spesso contrasta nel montaggio con pezzi ad illuminazione di 3/4 o in controluce.

Ma l'errore non si avverte, per il perfetto passaggio di toni studiato nell'attacco. All'inizio del film la fotografia ha carattere documentario; cade poi in un bruttissimo romanticismo pittorico nell'inquadratura in C. L. della famiglia che rientra; inquadratura che ritroveremo ancora verso la fine (v. Tav. VI, fig. 2). Nella scena dei bimbi che si addormentano, come durante il confezionamento delle balle di cotone, vi sono buoni effetti di contrasto tra il bianco delle camicie o dei bioccoli di cotone e il corpo dei negri. Ma dove questo contrasto trova il suo miglior equilibrio è nell'inquadratura della madre inginocchiata ai piedi del bianchissimo letto del figlio morto. Anche in questa bellissima inquadratura la luce piove dall'alto e lascia anteriormente la figura in ombra. Buoni effetti di luce si hanno nel finale.

Il corpo di Zeke che punta il fucile sulla coppia che fugge è ben sagomato sul fondo nero da una violenta luce di taglio. Nell'inquadratura seguente invece il chiarore proiettato in fascio dalle sorgenti luminose è irrazionale e rivela con troppa evidenza la distribuzione artificiosa degli archi e degli spot-lights. L'illuminazione diventa pessima durante la corsa del carrozzino che, ripresa evidentemente di giorno, presenta un cielo chiaro che non raccorda con i quadri che immediatamente precedono e seguono. Dobbiamo ancora ricordare qualche banale inquadratura di cielo con nuvole ed un effetto di ombre cinesi quando Spunk dall'alto del carro cerca il locale dove Zeke sta giuocando il ricavato della vendita del cotone. In fatto d'ombre preferiamo senz'altro quelle che proiettano sulla parete le mani dei negri levate verso l'alto durante la radunata. Per quanto irrazionale, ci sembra buona l'idea di illuminare gli esterni in C. L. di notte, a luce radente; come nella scena in cui Rosie cerca Zeke chiamandolo disperatamente, dove le ombre che si allungano per terra tagliate da sottilissime lame di luce, danno alla figurazione un senso drammatico e quasi pauroso. Le angolazioni pur non presen-

tando nulla di notevole, trovano quasi sempre, nei punti salienti, una soluzione originale nella prospettiva, nel taglio del fotogramma, o nella composizione interna del quadro. Così sono da segnalare lo scorcio del cadavere di Spunk disteso nel carro (v. Tav. VII-fig. 1), che ad un esteta pignolo potrebbe ricordare il Cristo morto del Mantegna; l'originalità delle inquadrature in vis-à-vis oggi standardizzate nel centro d'attenzione in P. P. coperto di ¾ dalla sagoma della « dead-pan » (5); il dettaglio delle mani dei negri levate al cielo nella scena dell'Alleluja, ripreso e perfezionato nella scena del « revival » (la radunata) che lo riporta sul volto di Zeke. Quando Zeke spara sulla coppia che fugge, l'asse ottico della camera traguarda il percorso del proiettile inquadrando soggettivamente il fucile spianato, ma l'inquadratura, per la illuminazione artificiosa che abbiamo già segnalato, e per un certo sapore di avanguardismo stridente col realismo e con la progressione del dramma, non appare efficace, e non ci convince.

La colonna sonora e l'edizione italiana

Nel 1929 in Italia non s'è ancora trovata una soluzione al problema del parlato. Si oscilla ancora incerti fra didascalie che sostituiscano i pezzi di colonna che contengono il parlato, e didascalie marginali che traducano i suoni fonetici altrimenti incomprensibili per la grande maggioranza degli spettatori, mentre il doppiato, soluzione integrale del problema, non è stato ancora inventato. In Italia, come all'estero, i produttori ed i riduttori hanno una mortale paura delle zone « vuote » (quelle cioè in cui l'attore parla in lingua straniera, ed in cui quindi al parlato va assegnato il valore fonico di un suono qualsiasi).

Si inventa così quella orribile musica detta di fondo, che non ha altra funzione nell'opera cinematografica, se non quella di riempire questi vuoti con qualche cosa.

La colonna di *Hallelujah!*, film importato in questo periodo, non poteva non subire manomissioni e contaminazioni.

Di questa musica di fondo, che sta all'opera cinematografica come un peperone sta ad un piatto di crema, ci sembra inutile parlare. Si tratta di un qualche cosa di abbominevole che non merita il giudizio di una critica. Si pensi solo che nella scena dell'Alleluja, dopo la morte di Spunk questa musica interrompe le originali lamentazioni dei negri per attaccare una specie di poema sinfonico nel quale si possono facilmente riconoscere ad un tratto... le note dell'« inneggiamo » della Cavalleria di Mascagni! Quando questo pezzo si interrompe bruscamente per lasciare il posto al corale dei negri osannanti, non c'è che da tirare un sospirone di sollievo.

Grandissimo interesse presentano invece gli originali « spirituals » dei negri. Il film ha inizio con un coro nostalgico che, con tempi rallentati, riproduce un motivo che già avevamo importato dall'America come Black Bottom. Qui però l'armonizzazione è diversa e la cadenza mutata rende il pezzo solenne come un inno religioso. L'ispirazione musicale di tutta l'opera è caratteristica, e quando Missy Rose strimpella sull'armonium in onore degli sposi la marcia nuziale del Lohengrin, la sua interpretazione è decisamente quella di un pezzo di musica nostro, come può essere inteso da un negro.

Caratteristiche e bellissime sono le due nenie: quella che canta la madre per addormentare i bambini, e quella che canterà Chick per addormentare Zeke quando ha in animo la fuga. Ma mentre la prima è decisamente

una cantilena per bimbi cadenzata su poche note, l'altra nei passaggi melodici, nei portamenti di voce e nella stessa intonazione, ha qualche cosa di doloroso e di tragico che prelude magnificamente al dramma che seguirà.

L'Alleluja è una forma musicale primitiva, quasi responsoriale. Zeke canta con voce baritonale, gli altri rispondono, poi accompagnano con bassi tenuti. Di tanto in tanto qualche grido stridente e portato, da' al complesso un singolare sapore di selvaggio e di primitivo. Un altro brano interessante è quel coro festoso dei negri quando giunge il treno di Zeke. Lo risentiremo più tardi, ridotto a pura espressione ritmico-melodica, su quattro intervalli, dalla dominante alla tonica, cantato dalla piccola selvaggia di *La Voce del Sangue* di Van Dyke. Non mancava nel film un timido tentativo di prospettiva acustica, nella scena in cui Rosie invoca Zeke nella notte. Ma il realizzatore non è stato sufficientemente sicuro dell'effetto perchè ha fatto comparire il nome invocato sul fondo nero del fotografico, con sovraimpressione. Nel finale il riduttore ha avuto il buon senso di lasciare vuota la colonna quando Zeke si sveglia e si accorge della fuga di Chick; ma non ha saputo rinunciare a rovinare con uno squarcio che vorrebbe esser lirico, la morte della donna. Fortunatamente l'inseguimento nella foresta conserva la colonna originale che registra solo l'ansare di Colpo Secco, il frantumarsi dei rami al passaggio dei due, il gorgoglio dell'acqua, ed infine il rantolo di morte.

« Pour la première fois, le silence eut une valeur d'émotion, pour la première fois, et parce qu'il s'opposait au bruit, on *entendit* le silence...

Jamais depuis, le cinéma sonore n'a approché de plus près sa véritable mission, cette création d'un univers de bruits, univers soumis aux lois de la musique, cette sauvegarde de tout ce qui est éphémère et insaisissable, de la lumière errante, du soupir , de la voix » (6). Nell'ultima scena torna la solita musichetta; ma questa volta meno a sproposito del solito poichè riprende ed orchestra il coro dei negri all'inizio del film, quasi a significare con la stessa solennità il ritorno del figliuol prodigo al lavoro della piantagione.

Gli interpreti

Del regista abbiamo già parlato; quanto agli interpreti, essi non sono attori di professione. Lo diventeranno dopo questo *Hallelujah!* e rivedremo ancora la Mc Kinney (Chick) in *Sander of the river* degli United Artists nel 1935 e *Reckless* della M. G. M. Quanto a Daniel Haynes (Zeke) egli lavorerà ancora nel 1935 con Vidor in *So red the rose* per la Paramount, e poi ancora in *Escape from devil's Island* (Columbia) e *The invisible Ray* (Universal 1936). Gli altri sono tipi piuttosto che attori, e si ricorda che i 10.000 negri invitati a comparire nella scena del « revival » non vollero essere compensati. « Perchè farci pagare per aver lodato il Signore? ». L'episodio può dare una idea del realismo documentario a cui è stata improntata questa scena. Si vede ad un certo punto una donna portata a braccia fuori dello stanzone e calmata con una secchiata d'acqua lanciata sul viso. L'episodio può essere autentico, se ci dicono che molti di questi negri furono portati all'ospedale in preda ad attacchi di epilessia, tanto si erano immedesimati della situazione. Di contro alla grandiosità delle scene di massa va notata la sfumatura, la toccata, con cui regista ed attori in perfetta collaborazione sanno rendere un tipo o preparare una situazione. Quando Zeke e Spunk stanno in mezzo ai

bioccoli di cotone sotto l'aspiratore, è il secondo quello che lavora: l'altro si leva la giacca, muove un po' il cotone coi piedi, ma non si fa pregare per cantare. Spunk lo ammira come si può ammirare un maestro, e questa ammirazione renderà più grave l'uccisione, e più odiosa la morte. La piccola Kinney riesce a darci del suo personaggio una rappresentazione viva e genuina. Quando essa al braccio di Colpo Secco deride Zeke appena sceso dal treno, questi l'afferra per le spalle e le dice: « Un giorno anche tu ti ravvederai come me ». Ella reagisce solo con un'occhiata obliqua, ma in quest'occhiata sono meravigliosamente condensati rabbia, disprezzo, ed oscuro terrore di ciò che non si conosce (v. Tav. VII, fig. 2). Questa espressione è un ottimo punto di partenza per la scena che seguirà. Il passaggio psicologico che avviene nell'animo di Chick alle parole ed agli appelli del predicatore è subitaneo. La donna sembra accorgersi di colpo di esser rimasta sola sul prato, eppure ella non si decide, eppure ella supplica ancora Zeke di non lanciare il terzo appello. La liberazione avviene nella corsa ai piedi del predicatore, che accoglie la convertita impassibile: egli la fissa e si morde appena le labbra. Questo reciproco fissarsi è un preludio evidente alla danza frenetica delle mani nello stanzone della radunata. Qui l'espressione della donna ripresa fino al P. P. P. ha uno strano senso di dolore e di estasi, che colpisce per la sua selvaggia sincerità. Ma ciò che regìa ed interpretazione hanno saputo rendere in modo perfetto e suggestivo è l'ondata calda di sensualità che invade Zeke e Chick come brutale e bizzarra materializzazione del fanatismo religioso. Tutto il falso misticismo dei popoli barbari e primitivi è in questa scena di fronte a cui si riducono a puro espressionismo mimico anche il bel giuoco d'espressioni sul volto di Chick che addormenta Zeke sapendo di averlo tradito e di dover raggiungere in breve l'amante che è in attesa (v. Tav. VIII, fig. 1) o il contrasto nella donna che è trattenuta dai sensi e chiamata dalla fede, al revival (v. Tav. VIII, fig. 2).

In *Hallelujah!* l'umorismo è scarso e misurato; quelle tre o quattro trovate allegre non si possono nemmeno classificare come umoristiche. Tuttavia esse sono veramente gustose e concedono respiro all'atmosfera drammatica del film.

I due fidanzati che, avendo già undici figli desiderano «regolarizzare»; il figlio maggiore che viene chiamato dal padre a far da testimonio alle nozze, la danza burlesca che segue il rito, sono ben tratteggiati, e costituiscono un efficace passaggio tra l'atmosfera di famiglia delle prime scene ed il lirismo della scena in cui la madre addormenta i bambini. Quando Zeke scende dal treno per andare a predicare, c'è tra la folla l'inevitabile « pomicione », e la bella offesa che risponde risentita all'impertinenza delle mani: « Lasciami tranquilla: se hai voglia di scherzare vattene altrove... ». Poco dopo, tre bambini negri vestiti a festa, coi collettini bianchi inamidati (i tre fratellini di Zeke) sembrano non saper resistere al ritmo dei canti sacri, e lo commentano... con qualche passo di « tap » subito interrotto dall'intervento energico della madre. Particolari che fanno sorridere appena; ma (e qui si rivela l'abilità della regia) che giungono al momento opportuno, per costituire un'oasi riposante in cui ristagnano e si dissolvono le emozioni del dramma, mentre si preparano nuove emozioni, ed un nuovo dramma. Gli elementi narrativi e figurativi si fondono così attraverso la calma e bonaria regìa di Vidor per il quale ci sembra tutto debba esser facile, tutto debba ridursi alle sue

espressioni più semplici e più vere. Nell'ultima scena confluiscono logicamente tutti i motivi dell'intero film, come in un'architettura di suoni si giunge correttamente a chiudere sul tema che aveva iniziato il pezzo. Zeke viene di lontano cantando ed accompagnandosi con la chitarra, e, come un ricorso, avviene l'incontro con la famiglia che torna dalla piantagione. (v. Tav. IX). I suoi lo accolgono festosamente, poi tutti si avviano verso casa. E questa volta è lui, Zeke, che prende sulle spalle, per trasportarlo, uno dei cesti del cotone. Un particolare da nulla; ma che dice tutto.

R. May

NOTE

(1) Questi dati sulla prima attività del Vidor, da me raccolti e pubblicati sul Tevere nel 1930, si trovano anche in MARGADONNA: *Cinema di ieri e di oggi,* Milano 1932.

(2) *Der Régisseur fuehrt dein Auge* è il titolo di un capitoletto sul P. P. (*Die Grossaufnahme*) in *Der sichtbare Mensch* di BÉLA BALÁSZ - Berlino 1923 pag. 73, citato anche da U. BARBARO nelle note a *Film e Fonofilm* del PUDOVCHIN - Edizioni d'Italia - Roma 1935.

(3) RAYMOND SPOTTISWOOD: *A grammar of the film.* Ed. Faber and Faber - London 1935, cap. II.

(4) Le abbreviazioni usate sono le consuete:

C. L.: *campo lungo.*
M. C. L.: *mezzo campo lungo.*
F. I.: *figura intera.*
M. P. P.: *mezzo primo piano.*
C. T.: *campo totale.*
Dett.: *dettaglio.*
P. P. P.: *primissimo piano.*
P. P.: *primo piano.*
Pan.: *panoramica.*
Carr.: *carrello.*

(5) *Dead-pan* è la testa dell'attore immobile e senza espressione; che non gestisce, ma entra nel quadro come elemento figurativo e materiale plastico. Nel caso del *vis-à-vis* la *dead-pan* è la testa dell'attore di spalle. (Cfr. anche la voce corrispondente in *Dizionario del Cinematografo* di E. CAUDA - Stab. Tip. « Leonardo da Vinci ». Città di Castello, 1936.

(6) Così il BARDÈCHE e BRASILLACH in *Histoire du Cinéma* - Denoël et Steel - Ed. Paris 1935, pag. 323. Secondo gli A.A. *Hallelujah!* si deve classificare fra quelle quattro o cinque opere d'arte prodotte in tutto, in 40 anni di cinema.

Rassegna della Stampa

IL LIBRO È IN AGONIA?

Due lamentazioni ritornano tra i letterati periodicamente, come sulla luna il novilunio: quella per la decadenza e rovina della buona lingua e del bello scrivere, e quella per l'abbandono in cui il pubblico lascia languire libri e scrittori.

A questo siamo in Francia.

Per Georges Duhamel, che dalla medicina è venuto alla letteratura e che è un umanitario prima d'essere un umanista, anzi talvolta, per l'etimologia comune, confonde i due concetti, il libro sta morendo, come i letterati, d'inedia. Generoso, ha scritto addirittura un libro *Défense des Lettres* (Paris, ed. Mercure de France, 1937) per invocare su questi agonizzanti le preci degli ultimi fedeli e per dare la colpa della morìa alla radio, al disco, al cinema, alla passione per le gare sportive, ai giornali dove la parola si ritrae davanti alle ondate delle illustrazioni.

Appena i francesi gridano che l'intelligenza, la cultura, la libertà, l'umanità sono in pericolo, quelli della mia generazione, anche se innamorati della Francia, sono tentati di pensare che siéno in pericolo solo l'intelligenza, la cultura, la libertà e la salute dei francesi: che è certo una pena, ma non sarebbe ancora la fine del mondo. L'equivoco là è in buona fede. Deriva dalla supremazia che nelle mode politiche, letterarie e artistiche ha avuto la Francia nell'Ottocento e il cui riflesso ancora dura; e anche deriva dalla scarsa conoscenza che i francesi hanno dei popoli più vicini, anzi a contatto con loro, in pace e sopratutto in guerra, italiani, tedeschi, spagnoli. Per dare un esempio su mille mi basta riaprire l'accorato libro di Duhamel.

Leggo con piacere e profitto i suoi libri, ma delle sue opinioni politiche poco so. Le immagino rosee, perchè Duhamel, come Jules Romains che è vermiglio addirittura, o come Julien Benda che l'altro giorno rappresentava gli scrittori francesi a Valenza nel congresso degli scrittori antifascisti, è dei tanti colleghi francesi i quali sono persuasi che l'intelligenza mondiale decade, precipita, si schiaccia, sanguina, agonizza e, solo perchè è così ridotta in punto di morte, non compra più libri francesi. Povera intelligenza, essa langue perchè in troppi Stati mancano, quelli dicono, la libertà del pensiero, i liberi pensatori, ecc. Vorrei rispondere a questi « rossi » davvero egregi chiedendo notizie della recente villeggiatura claustrale di Charles Maurras, classico scrittore e davvero libero nel suo pensiero; ma proprio discutendo con tanto compìti colleghi mancherei di compitezza. Mi contento dunque di trascrivere una definizione di Niccolò Tommaseo, scritta quando la libertà anche in Francia era molto più giovane, florida e seducente: quel che taluni chiamano libero pensiero è schiavo che fa con vanto suonar la catena.

Ma, per tornare sul sodo, come mai si può accusare la radio di diminuire la nostra capacità d'attenzione e di diffondere l'ignoranza? Anche in un paese arciliberissimo quale è la Francia, la radio non è, che io sappia, obbligatoria, e chi vuole può farne

a meno o con un giro di chiave può chiudere la bocca a chi lo annoia.

In fatto di letteratura, Duhamel ha ragione: quello che la radio ne dà, è polvere di letteratura. Ma questi spruzzi di letteratura e talvolta di poesia polverizzata suscitano col loro fuggevole profumo il desiderio o la curiosità di molti i quali di poesia e di letteratura non avevano avuto altrimenti sentore.

E per questo sia benedetta e ribenedetta la radio, anche se, cari colleghi parigini, l'ha inventata un italiano.

Quanto al cinema, il discorso sarebbe più lungo, ma anche più facile. Che i cinematografi vuotino i teatri, è ancora da provare; ma per provarlo bisognerebbe trovare spesso nei teatri commedie e tragedie belle e vive come certi film. A parità di merito e di prezzo, tutti preferirebbero il teatro, anche perchè l'attore vivo e presente sarà sempre preferito all'ombra d'un attore. Ma per dire tanto male del cinema quanto ne dice Duhamel, bisognerebbe paragonare i più foschi e imbrogliati drammoni cinematografici ai drammacci urlati e straziati che si recitavano, per restare a Parigi, trenta o quarant'anni fa alla Porte-Saint-Martin, Se non altro la nettezza meccanica dello spettacolo, la bellezza delle attrici, la varietà stupefacente dei luoghi e dei costumi pongono il film più grossolano ben alto al confronto di quello che allora si chiamava teatro popolare. È di tanti e tanti anni addietro questo verso scritto da un grande francese, si direbbe, proprio in favore del cinematografo: *Le Théâtre instruit mieux que ne fait un gros livre.* Il verso non è bello e l'affermazione è audace, ma insomma è il verso d'un grande francese.

Non penso a invecchiare Georges Duhamel, il quale è giovane d'anni e di spirito; ma quando apparve cinque secoli fa la stampa si lessero e s'udirono contro essa profezie e lamentele simili a quelle di lui contro radio e cinema. Idem, un secolo fa, contro la locomotiva. Idem, contro l'aeroplano. E via dicendo, nei secoli. Ma che proprio in Francia, su dalla Francia tutta slancio, una volta, e fede nell'avvenire si odano sorgere questi pianti sul presente e queste lodi del passato, ecco la novità. Di recente, a Parigi, nella sede della Cooperazione intellettuale, in un convegno, sotto la presidenza di Paul Valéry, del Comitato permanente delle arti e delle lettere, s'è discusso lungamente di questi temi. Un giovane romanziere americano, Thornton Wilder, autore d'un romanzo fortunato in ogni parte del mondo, *Il Ponte di San Luis Rey,* s'è alzato per dichiarare che anche egli non aveva il minimo timore di vedere la radio o il disco prendere il posto del libro. La giovane America era d'accordo con la vecchia Italia; o, meglio, la giovane Italia con la vecchia America.

UGO OJETTI

(Da *Il Corriere della Sera*).

LE OFFENSIVE DEL COLORE

Qualche mese fa, coi primi sorrisi estivi, s'è avuta su tutti i fronti una vasta offensiva del « colore ». Come a una parola data, da tutte le parti spuntavano articoli annuncianti l'imminente avvento nel film di tutti i giorni di quel che era stato sinora una eccezione e un oggetto di sperimenti e ricerche, più che una convincente conquista. Si davano dati e statistiche, si elencavano nuovi sistemi e accorgimenti che avevano ormai, a dire degli articolisti, permesso di superare tutti gli inconvenienti, di vincere tutte le difficoltà che sinora si erano frapposte a una rapida diffusione del film colorato. E citavano l'esempio di Samuel Goldwyn che annunciava di volere d'ora innanzi girare solo più film in Technicolor (dimenticavano però che questo annuncio, anche a prenderlo per buono, si riferiva alla attività personale di lui come produttore, non già a quella della grande Casa cui egli appartiene).

Di fronte a tanto ottimismo, noi restammo — si può ben dirlo ora — alquanto scettici. Troppo recente era il ricordo di una analoga, anche se più ristretta, offensiva partita dai produttori proprio dodici mesi prima. Ricordate? Si dicevano mirabilia di quei due o tre film a colori lanciati in quei mesi in America, pareva che ormai tutte le

deficienze riscontrate sino allora fossero sconfitte. In particolare si citava *Il sentiero del pino solitario* come una meraviglia a venire, in cui per la prima volta la natura, il mondo all'aria aperta con tutta la vastità e l'imponenza dei suoi paesaggi era stato captato e restituito in tutta la sua gloria di colore. Venne anche tra noi, dopo tanta attesa, il famoso *Sentiero* e vedemmo il solito Technicolor, magari con qualche chiazza e sbandamento di meno, ma con la solita falsità fondamentale di tinte.

Quest'anno, due delle « meraviglie » su cui si basavano soprattutto quei preannunci *Wings of the morning* (*Sangue gitano*) inglese, *A star is born* (*È nata una stella*), americano, (per non parlare delle ultime sequenze, pure a colori, di *La grande imperatrice,* le abbiamo viste a Venezia. A suo tempo, pur rapidamente, ne abbiamo dato notizia, comunicando le nostre impressioni in merito. Vediamo ora un poco di precisare e di vedere il problema nei suoi aspetti generali.

È indubbio che quanto a progressi e perfezionamenti, *tecnicamente parlando,* quei film ne presentano parecchi e parecchio sensibili. Ciò si riscontra soprattutto nell'assenza di quelle continue sbavature e straripamenti delle varie tinte fuori dalle precise sedi loro assegnate, di quegli aloni variegati che circondavano le grandi luci, soprattutto nelle scene all'aperto dove le macchie di sole sul terreno, sino ad ora presentate con un aspetto informe, piene di riflessi ambrati e iridescenti che le snaturavano completamente. Ora i bianchi sono, se non completamente, tollerabilmente bianchi, le zone degli oggetti sono definite con sufficiente taglientezza, insomma il « coefficiente di risoluzione », come direbbe uno specialista, è stato elevato in misura soddisfacente. Anche la coloritura dei volti — di conseguenza — appare più naturale.

Bilancio tecnicamente attivo, dunque, Ma se si passa a considerare gli effetti artistici e di gusto portati da questo progresso tecnico, il discorso cambia. L'effetto complessivo, infatti, che se ne riceve, non è nè quello prodotto dagli oggetti nei loro ambienti naturali nè quello creato da un libero artista del pennello. È un effetto ambiguo, di roba sintetica, in cui certi verdi, per via d'esempio, stanno ai verdi della natura come il verde dei fagiolini in scatola sta a quello dei fagiolini colti freschi nell'orto. Tutto ha un sapore di chimico, di artificialmente ricco e sugoso, ma senza ottenere il più piccolo effetto drammatico ed emotivo: allo stesso modo, precisamente, di certe illustrazioni a colori delle riviste americane, tecnicamente progreditissime, e che pure non hanno traccia di qualsiasi atmosfera e suggestività artistiche.

D'altra parte, occorre anche intendersi sul valore « artistico » che il colore può avere sullo schermo. Sarebbe vano pretendere, lo si intuisce, che un film a colori ci presenti un seguito ininterrotto di « quadri » stupendi e validi di per sè come opera d'arte. Se pure la cosa fosse, per assurdo, possibile, ciò avrebbe per effetto per un verso di distrarre affatto l'attenzione dello spettatore (lo spettatore idealmente capace di apprezzarli) dall'azione che è scopo precipuo del cinema, e per un altro di procurargli un bel mal di capo. E poi si vede a quale somma di sforzi si ridurrebbe la bisogna di fare un film. Il valore artistico sussidiario che dal colore ci si potrà aspettare non potrà dunque consistere che in una creazione di atmosfera, nel suggerimento di una realtà colorata al posto di una in bianco e nero. Un interessante avviamento in tal senso ci è parso il film tedesco, presentato a Venezia in grandissimo segreto di apprestamenti tecnici, ripreso con il sistema Berthon-Siemens. Esso appartiene a quei sistemi sottrattivi, nei quali si evita la colorazione della pellicola, cui a nostro modesto parere, non da oggi manifestato, appartiene l'avvenire del film a colori. Viene qui però superata felicemente da quella divisione del fotogramma in tante immagini quanti sono i filtri colorati, frazionando tale divisione all'infinito dentro al corpo stesso della pellicola. Soluzione geniale ma che richiede una precisione estrema di attrezzatura e di lavorazione, che non sappiamo quando possa diventare commerciale. E i risultati sono sì di una grande finezza, ma per ora di una certa monotonia

cromatica, come di un mondo visto traverso dei leggeri occhiali da sole.

In conclusione: liberi gli americani, per i loro scopi commerciali, di fare quanti film a colori vorranno, e auguriamoci che siano i meglio possibili: ma non ci vengano a dire che il problema del film a colori è risolto. Lo sarà, quando lo sarà, solo traverso scosse, scoperte, adattamenti successivi.

ALBERTO ROSSI

(Da *La Gazzetta del Popolo*).

COME AMMORTIZZERA' IL CINEMA FRANCESE I 240 MILIONI INVESTITI NEL 1937?

Recentemente, uno dei nostri giornali della sera ha pubblicato in prima pagina delle statistiche sul mercato del cinema francese. Le cifre che conteneva questo articolo ci avevano un poco sorpreso. Così abbiamo intrapreso noi uno studio identico, per sapere quale posto occupava il film francese sul suo territorio.

Questo studio ci è stato molto facilitato dalla documentazione di prim'ordine che possiede l'organizzazione Chéret, che è, com'è noto, l'esperto ufficiale della Confederazione Generale. Ecco dunque alcune prime cifre basate sul numero di passaggi di tutti i film durante il primo trimestre 1937 nelle sale della Francia continentale.

Il totale dei passaggi registrati dall'organizzazione Chéret ammonta a 80.000, ossia i 4/5 dell'attività totale del cinema in Francia, in formato standard 35 mm.

Se distinguiamo i grandi film da più di 2000 metri, i complementi di programma da 600 a 2000 metri, e i corti metraggi da meno di 600 metri, otteniamo il quadro seguente:

	film da 2000 m.	film da 600 a 2000 m.	film da 600 m.
Francesi . . .	53,93%	83,27%	42,24%
Americani . .	34,45%	11,60%	48,89%
Inglesi	2.37%	0,37%	1,08%
Tedeschi . . .	6,15%	2,72%	2,86%
Stran. diversi	3,10%	2,04%	4,93%
	100,—%	100,—%	100,—%

In totale il film francese occupa il 56 %, il film americano il 33,86%, il film inglese l'1,83%, il film tedesco 5,03% e i film stranieri diversi (italiani, sovietici, ecc.) il 3,28%.

Si noterà così che per l'insieme dei film le produzioni in lingua francese rappresentano il 56% del totale dei passaggi e se volessimo togliere i film in lingua francese girati all'estero, questa percentuale sarebbe ancora del 53%.

E se questa statistica, invece d'essere basata sul numero dei passaggi, si riferisse alla cifra delle locazioni, i film francesi raggiungerebbero certamente un minimo del 65%.

Stabilita chiaramente questa percentuale, cerchiamo ora di sapere a quali somme corrisponde. Per questo, ci riferiremo al rapporto di De Carmoy, adottato dal Consiglio Nazionale Economico, dove troviamo, per l'anno 1934, la ripartizione degli incassi delle sale francesi, che ammontavano a 832 milioni di franchi.

Togliendo da questa somma le tasse: 175 milioni, assegnando il 60% alle sale: 394 milioni, assegnando il 30% ai distributori: 79 milioni, ci rimangono 184 milioni.

Di questi 184 milioni, 65% sono dunque ritornati alla produzione francese, cioè circa 120 milioni, ai quali bisognerebbe aggiungere gl'incassi della Francia d'oltre mare e quelli dei paesi stranieri, ossia 35 milioni circa. In tutto i produttori francesi hanno dunque incassato nel 1934, una somma di 155 milioni per una spesa di 189 milioni. Dunque, 34 milioni di deficit.

Ora, nel 1934, il costo di un film francese s'elevava, in media a 1.500.000 franchi.

Quest'anno, tutti i conti preventivi di produzione sono stati sconvolti. Un film costa in media 2.250.000 franchi.

Se dunque, nel 1937, le sale francesi incassassero circa 850 milioni di franchi, il deficit della produzione francese si calcolerebbe, al minimo, a 70 milioni di franchi, i capitali investiti nella produzione francese del 1937 essendo valutati a 240 milioni circa.

Noi pubblichiamo queste cifre, non per allarmare la corporazione, ma semplice-

mente per fornire, alla vigilia dell'aumento del prezzo dei posti una base di studio che contribuirà forse a rendere le idee più oggettive.

Si tratta di trovare 70 milioni.

Diminuire il costo dei film? Non ci si può pensare poichè la maggioranza dei film sono, o già realizzati, o in corso di realizzazione.

La sola tavola di salvezza risiede dunque nell'aumento degli incassi proveniente o da un numero di locazioni più considerevole, o da un adeguamento generale del prezzo dei posti. Il numero e le tariffe delle locazioni dipenderanno interamente dalla qualità dei film.

Non è tuttavia del prezzo dei posti che intendiamo discutere le nuove tariffe.

La questione che preoccupa tutta l'industria è di sapere in quali proporzioni bisognerà aumentare i prezzi d'ingresso. Se prendiamo come punto di partenza la produzione francese, il problema è evidentemente semplice.

Infatti, volendo ridurre il deficit della produzione francese di 50 milioni circa, bisogna aumentare gl'incassi di 350 milioni. Di questa somma, 70 milioni andranno al fisco, 168 milioni alle sale, 33 milioni ai distributori, 50 milioni ai produttori francesi (conto avuto dalla proporzione del 65 per cento) e 28 milioni ai film stranieri.

La gestione francese dovrebbe dunque fare un incasso globale di 1200 milioni invece di 850 milioni, ciò che indicherebbe un aumento del prezzo dei posti del 35% circa, il prezzo medio del biglietto, attualmente di 3 fr. 50, dovrebbe essere portato a 4 fr. 75.

In questo caso rimarrebbe all'insieme della produzione francese un deficit di 25 milioni.

Non si creda sopratutto che noi abbiamo qui la pretesa di voler imporre una qualsiasi soluzione. Noi non ignoriamo che questo studio non mostra che un solo lato del problema: quello della produzione. Ora è certo che la parte più importante è quella dello sfruttamento commerciale propriamente detto. A quanto andranno computati in realtà i nuovi aumenti imposti in questo campo: salari, carboni, elettricità, affissione ecc...? Basteranno i 168 milioni che noi abbiamo qui previsto?

Non lo si potrà sapere che dopo un anno di esperienza.

Altro problema grave: come il pubblico reagirà per l'aumento del costo della vita ed in quale proporzione gli spettatori diserteranno il cinema? In conseguenza di ciò è necessaria la maggiore prudenza. Non si potrà agire che progressivamente, e tenendo conto delle reazioni del pubblico. Da tutto questo studio emergono tre verità: sicuramente le stesse che potranno emergere dagli studi sindacali:

1°) — Produttori e direttori di sale devono lavorare in collaborazione, per salvare in Francia l'industria e lo spettacolo del Cinema;

2°) — I produttori devono tutto mettere in opera per fare dei film di qualità, pur mantenendo la media dei costi di produzione al disotto dei due milioni, ciò che certamente è possibile. Da parte loro, i direttori devono stabilire, in proporzioni ragionevoli, l'adeguamento dei prezzi dei posti;

3°) — Tutta l'industria dovrà intraprendere un'azione comune contro le tasse, che, quest'anno, passeranno i 200 milioni di franchi. Evidentemente in questa somma si trova il deficit dei produttori e dei direttori francesi di sale. È prima di tutto nella diminuizione delle tasse, che l'industria del cinema francese troverà il suo equilibrio e la sua salvezza.

MARCEL COLIN-REVAL

(da *La cinématographie française*).

IL CINEMA SPETTACOLO DI MASSA

Il concetto di massa, espressione di questa nostra civiltà così vasta, così caotica e pur disciplinata nel suo ritmo sempre crescente di costruzione e di attività, ha avuto la massima affermazione artistica nello spettacolo cinematografico, il quale risponde più di ogni altra produzione letteraria e tea-

trale a questo senso di espansione e di collaborazione attiva, che è nell'anima dell'epoca moderna.

Spettacolo di massa ho voluto intenderlo, non nel significato particolare che si dà a quella rappresentazione teatrale o cinematografica fatta per le masse, in cui agiscono popoli o eserciti, città intere e rivoluzioni, e guerre, anzichè svolgersi il singolo dramma di individui isolati, ma nel senso più ampio e più profondo della espressione, cogliendo la ragione intima che sta alla base dell'opera cinematografica.

La costruzione stessa, direi quasi, di un film, richiede quella unione di forze e di sforzi, dati da uomini diversi, dal regista al tecnico dei suoni, dall'attore all'incaricato del montaggio, che già può dirsi opera di massa. Il singolare e il nuovo di questa nostra arte, perfettamente moderna, è soprattutto in questa particolarità creativa.

L'opera letteraria e teatrale, dalla poesia al dramma, dal romanzo alla commedia, è data dall'impulso artistico d'uno solo, disciplinata da un'unica mente, un tutt'uno, che risponde al contenuto lirico di un'anima, e che molto spesso riesce soggettivo e personale. Nei versi e in una bella prosa noi ci domandiamo, ricerchiamo, indaghiamo, vogliamo ritrovare lo spirito di chi l'ha scritta. L'opera d'arte non esiste che in funzione del suo autore. Per questo forse bisogna viverla, estraniandosi da sè, per questo ci riesce alle volte incomprensibile; vi sono pieghe inesplorate nell'anima di chi l'ha scritta, che non si riflettono completamente e chiaramente nel dramma, e noi non le conosciamo.

Già l'opera lirica, nell'unione di musica e libretto, creazione di due autori, data da due menti diverse, era in certo qual modo una collaborazione artistica che avrebbe dovuto nella sua complessità costruttiva liberare l'opera dal contenuto troppo soggettivo dell'autore, che lo estraniava dagli altri e lo appartava nel suo lirismo. Ma il melodramma, espressione di un secolo decadente, tolse questo contenuto senza creare un'opera completa e definitiva, in una parola nuova. Esso rimase sempre amorfo e privo di unione nella scena creata dal dramma musicale, staccato spesso, o quasi sempre, dalle parole di un mediocrissimo libretto, irreale e poco umano nella lirica dei suoi attori. In esso solo la musica ha valore e si slancia alla conquista delle maggiori vette della lirica romantica nelle tempeste del Tristano e Isotta nella poesia della forza di un Bellini, nell'intimità dolorosa del nostro Puccini, scende nella platea per parlare al cuore borghese del vecchio Ottocento negli accordi modulati dalla Signora delle Camelie o dalla Gilda soave e tragica del Rigoletto.

Nel teatro, il contatto diretto col pubblico e la personalità dell'attore, che valorizza il pathos del dramma, sono elementi, non previsti dall'attore, e che già danno all'opera un valore più complesso. La fortuna del lavoro teatrale dipende dagli attori oltre che dall'autore, ciò che non è nelle altre forme letterarie.

Però il film è qualcosa di molto diverso. Il successo di un film non è sottoposto alle circostanze di una sera o di uno spettacolo, ma dipende esclusivamente dalla pellicola, uguale in tutto il mondo, dovunque verrà proiettata. Ma per costruire questa opera quanta pazienza e che travagli! Nel film sono in gioco milioni, esso è l'opera commerciale e la industria più grandiosa e raffinata di questo nostro Novecento. Ma poi è una opera d'arte unica e unita nella complessità delle sue parti? Se non lo è ancora del tutto, se non lo è sempre, bisogna pensare che il film ha quaranta anni di vita, che è ancora al principio della sua ascensione graduale verso le vette artistiche sempre superiori. Ciò che è stato fatto è anche troppo. Se nel film abbiamo così forte il senso dell'unità scenica il senso di proporzione, talchè esso appare un tutto insieme complesso e unito, così definito ce ne viene il senso del dramma, dobbiamo pur pensare che tutto ciò è opera di gente diversa, unita in uno sforzo, che sembra a prima vista impossibile a compiersi ed è davvero titanico, in un'unica visione totale, che non è di nessuno, che è dell'opera, che sarà all'atto della proiezione di dominio del pubblico. Per la massa esiste, è vero, l'attore, ma anche egli è parte

integrante, ma non è tutto il film, anzi è la risultante di tanti sforzi, il rappresentante di questa immensa società artistica, che ne vivificherà l'opera di fronte alle platee del mondo intero, colui a cui è legato il destino di un'arte, gli interessi, materiali e morali, di legioni di uomini.

Supremamente bella, dinamicamente moderna è questa unità di intenti, questa unione dell'utile, del commerciale con l'artistico. E dopo tanto lavoro l'opera cinematografica rimane lì, colosso titanico ad attestare lo spirito di civiltà completo e definito per sè, con un carattere suo, soltanto suo, che non si assoggetta agli ideali di un singolo, parla al cuore della massa.

La massa nel film agisce dietro le quinte, ma anche alla ribalta nel suo strano giuoco di luci e di ombre. Le scene che si susseguono in esso sono ricche di visioni sempre varie, di uomini sempre nuovi, anche nei drammi più singolari e individuali dello schermo c'è questo senso di espansione, questo vasto respiro, una folla, fosse anche anonima, di uomini e di cose, che si avvicendano. Ecco perchè nella produzione il film è un'opera industriale e artistica di massa, nella rappresentazione ha una verità, che si spersonalizza, si disindividualizza per acquistare una umanità più forte e più profonda, che parla alla folla. Questa opera, priva di elementi soggettivi, supera il personalissimo pathos romantico, trascende di gran lunga la plastica bellezza classica, parla con voce nuova al cuore di tutti, ci dice la realtà intima delle cose, brutale forse a prima vista, col suo riso distruttore di ideali ammuffiti, nuova perchè finora sconosciuta, in un simbolismo dettato dall'ideale, in una umanità, a volte angosciosa, di carne e d'anima in tumulto.

Nei rapporti col pubblico il cinema è vicino alla massa più di qualunque spettacolo. Ecco perchè può esser inteso, anche sotto questo punto di vista, come spettacolo di massa. Non la trascina in cerebralismi a lei ignoti, non la stanca con inutili scene, ma la tiene desta con la varietà dello spettacolo, con l'immediatezza della vicenda.

Arte aristocratica in questa novità di costruzione tecnica e artistica, e democratica perchè si dà, pane di tutti gli spiriti, a una vasta democrazia di individui. Efficacissima si è dimostrata nell'educazione del popolo, più efficace di qualunque aridità scolastica. Disciplinato e migliorato nei suoi valori etici, il cinema potrebbe far parte, e non secondaria, dell'educazione scolastica dell'avvenire. Il cinema è opera di vita, e ormai gli uomini desiderano pane di nuova scienza, non più astrusa, ma che soddisfi il cuore, e tolga loro la sete venuta per l'aridità di aver troppo sofferto, troppo vissuto e tutto compreso. Una nuova arte potrà dire all'umanità, valendosi principalmente, se non del tutto del cinema, con una forma nuova la parola che essa attende.

ALFREDO SABETTI

(Da *Libro e Moschetto*)

Sezioni cinematografiche dei Guf

DECADENZA DEI « BUONI DI ACQUISTO »

Si ricorda ai Fiduciari delle Sezioni cinematografiche che la validità dei « Buoni di acquisto » concessi nell'anno XV dal Ministero per la Cultura Popolare scade con la fine del novembre prossimo. Gli eventuali residui di credito saranno incamerati e devolti a favore di altre Sezioni Cinematografiche.

SOVVENZIONI PER L'ANNO XVI

Essendo prossima la concessione delle nuove sovvenzioni alle Sezioni Cinematografiche sarà opportuno che i Fiduciari ne facciano domanda per le rispettive Sezioni esponendo brevemente il programma che hanno intenzione di svolgere e relativo fabbisogno.

MATTINATE CINEMATOGRAFICHE E PROIEZIONI A FORMATO RIDOTTO

Nel prossimo numero sarà pubblicata la convenzione per le mattinate cinematografiche dei GUF. Le Sezioni che hanno possibilità di organizzarle possono dare corso a tale iniziativa.

Prima di procedere al secondo elenco delle città in cui dovranno aver luogo le presentazioni di pellicole 16 mm. realizzate dai Cine-Guf si attendono le richieste dei Fiduciari, corredate dai dati che possano mettere in grado di giudicare della possibilità o meno di effettuare le proiezioni nelle città indicate.

CATALOGO FILM DI PRODUZIONE GUF

Pubblichiamo il terzo elenco di film realizzati dalle Sezioni Cinematografiche.

CINE-GUF PADOVA

Titolo: *La Grande Casa* - Anno di produzione: 1935 - Formato 16 mm. - Registi: Guido Pallaro, Cesco Cocco, Fernando De Marzi - Interpreti: Laura Levi, Lia Zanolla, Otello Toso, Ario Chiarin - Operatore: Antonio Schiavinotto - Argomento: l'utilità di una realizzazione del fascismo padovano: la « Casa dell'assistenza fascista ».

Non esiste il negativo. Il film si trova in *buone* condizioni. Ha partecipato ai Littoriali dell'anno XIII classificandosi al quinto posto e alla Mostra di Venezia 1935 classificandosi al quarto posto.

Titolo: *Adolescenze* - Anno di produzione: 1935 - Formato: 16 mm. - Regista: Giulio Fracarro - Interprete: Maria Maculan - Operatore: Antonio Schiavinotto - Argomento: il sogno di un fanciullo.

Non esiste il negativo. Il film si trova in *ottime* condizioni. Ha partecipato alla Mostra di Venezia 1935 classificandosi al settimo posto.

Titolo: *Appunti di Semeiologia Neuropatologica* (scientifico) - Anno di produzione: 1936 - Formato 16 mm. - Realizzazione di Franco Flores d'Arcais e Giorgio Pomerri - Operatore: Mario Paina - Argomento: emiplegia, distrofia muscolare, tabe ed encefalite.

Non esiste il negativo. Il film si trova in *buone* condizioni. Ha partecipato: ai Littoriali dell'anno XIV classificandosi al sesto posto; alla Mostra di Venezia 1936 aggiudicandosi il secondo premio cat. « Scientifici » (medaglia d'argento); al I Concorso di Como aggiudicandosi un diploma di collaborazione.

Titolo: *Titì e Totò* - Anno di produzione: 1937 - Regista: Cesco Cocco - Interpreti: Fabio Fabiano, Francesco Ravanello, Paola Carrari - Operatore Antonio Schiavinotto - Argomento tratto dalla novella omonima di Aldo Palazzeschi (vedi « La Lettura », fascicolo di gennaio 1937).

Non esiste il negativo. Il film si trova in *ottimo* stato. Ha partecipato ai Littoriali dell'anno XV.

Titolo: *La poesia* - Anno di produzione: 1937 - Formato 16 mm. - Regista Guido Pallaro - Interpreti: Clara Dorella, Mary Polo, Luisa Sironi, Franceschino Ferrazzin, Cippo Zagarese - Operatore Gianni Tessaro - Argomento tratto dalla lirica omonima di Giovanni Pascoli (primo dei « Canti di Castelvecchio »).

Non esiste il negativo. Il film si trova in *ottimo* stato. Ha partecipato ai Littoriali dell'anno XV classificandosi al terzo posto.

Titolo: *Lunedì a Cittadella* - Anno di produzione: 1937 - Formato 16 mm. - Regista e operatore: Fernando De Marzi - Documentario d'interpretazione sul mercato di Cittadella.

Non esiste il negativo. Il film si trova in *ottimo* stato. Ha partecipato ai Littoriali dell'anno XV.

Titolo: *Il cuore* (scientifico) - Anno di produzione: 1937 - Formato 16 mm. - Realizzazione di Giorgio Pomerri e Franco Flores d'Arcais - Operatore: Giorgio Pomerri - Argomento: come vive, come agisce e reagisce il cuore.

Ha partecipato ai Littoriali dell'anno XV, ottenendo una speciale segnalazione della Commissione esaminatrice.

Cine-Guf Siena

Titolo: *Amate la terra* - Anno di produzione: 1935 - Formato 16 mm. - Regista: Mario Delle Piane - Interprete: Sanzio Canna - Operatore: Mario Delle Piane.

Non esiste il negativo. Il film si trova in *ottimo* stato. Ha partecipato ai Littoriali dell'anno XIII.

Il film, attraverso le vicende di un contadino che ritrova nei campi quel benessere che invano aveva cercato nella città, mostra i pericoli dell'urbanesimo contrapponendoli alla generosità della terra, la quale mai tradisce chi l'ama.

Titolo: *Esperienze sulla funzione cardiaca* - Anno di produzione: 1935 - Formato 16 mm. - Regista ed operatore: Andrucci Mario.

Non esiste il negativo. Il film si trova in *buone* condizioni. Segnalato ai Littoriali dell'anno XIII.

Esperienze sull'attività cardiaca in rapporto all'azione di alcune sostanze sul cuore dell'animale vivente e sul cuore isolato, mediante perfusione ultravitale con il « perfusore Spadolini ».

Titolo: *Splacnico Frassi in un caso di ipertensione essenziale,* operazione del Prof. Redi Rodolfo della R. Università di Siena - Anno di produzione: 1937 - Formato: 16 mm. Regista ed operatore: Andrea Sellari Franceschini.

Non esiste il negativo. Il film si trova in *buone* condizioni. Ha partecipato ai Littoriali dell'anno XV.

L'operazione si svolge sul nervo splacnico sinistro per ovvie ragioni anatomiche. Si procede dapprima alla incisione arcuata dei tegumenti a convessità superiore la

quale incrocia la XII e XI costa — tratto ascellare anteriore — linea delle apofisi trasverse, fra la XI vertebra dorsale e la I lombare; quindi si procede all'incisione del muscolo latissimo del dorso e di qualche fibra del muscolo trapezio; trovato il muscolo serrato, lo si incide e vien fatta l'emostasi relativa. Si passa poi alla incisione delle digitazioni del muscolo erettore del tronco, allo speriostamento della XII e XI costa, con legatura delle arterie intercostali. Resecate le coste, si procede alla incisione del muscolo quadrato dei lombi e della fascia profonda. Una volta penetrati nello spazio sottodiaframmatico e dopo aver respinto il grasso properitoneale prossimalmente e la capsula surrenale in basso, con tutta cautela si procede alla ricerca dell'aorta. Si arriva al cordone del grande splacnico e più in basso al ganglio semilunare. Il nervo splacnico è sezionato con frassi del capo superiore: la pressione da 135 mm. scende immediatamente a 90 mm. Tagliato lo splacnico, si procede alla sutura dei muscoli e delle parti molli previo drenaggio.

Titolo: *Terapia Broncoscopica dell'ascesso polmonare e delle Bronchiectasie*, intervento del Prof. Porta della R. Università di Siena. Anno di produzione: 1937 - Regista ed operatore: Andrea Sellari Franceschini.

Non esiste il negativo. Il film si trova in *buone* condizioni.

L'A. mostra un intervento sopra un paziente affetto da ascesso bronchiectasico eseguito mediante la broncoscopia. Il broncoscopio viene introdotto per via translaringea nel bronco corrispondente alla lesione e vengono asportate, operando attraverso il lume dello strumento, le granulazioni infiammatorie che occludono il bronco stesso, in modo da trasformare la cavità bronchiectasica chiusa in una cavità aperta e drenata. Si eseguisce quindi il lavaggio dei bronchi e l'istillazione di liquidi medicamentosi e si procede all'estrazione del broncoscopio ».

Titolo: *Visioni della Gimkana automobilistica* - Anno di produzione: 1937 - Operatori: Michele Gandin e Mario Delle Piane.

Non esiste il negativo. Il film si trova in *buone* condizioni.

Documentario della Gimkana automobilistica organizzata dal Consorzio Provinciale di Siena a beneficio della Campagna antitubercolare dell'Anno XV.

LUIGI FREDDI - DIRETTORE

LUIGI CHIARINI - VICE DIRETTORE RESPONSABILE

« LABOREMUS » Via Capo d'Africa, 54. Telef. 74.633 - Roma

Tavole

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2

Tavola IV

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 1

Fig. 2